Ueber die

THYMELE

des

Griechischen Theaters.

Eine archäologische Abhandlung

von

Dr. Friedrich Wieseler,
Professor zu Göttingen.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1847.



Ueber die Thymele des Griechischen Theaters.

Es giebt wenige Fragen auf dem Gebiete der scenischen Archäologie, über welche, namentlich in den letzten Zeiten, so oft gesprochen wäre als über die nach dem Standort, der Gestalt, der Bestimmung der sogenannten Thymele. Unter den Gelehrten, welche sich mit dieser Frage beschäftigt haben, finden wir Koryphäen aus verschiedenen Zweigen der Alterthums- und Kunst-Wissenschaft. Dennoch haben wir keine erschöpfende Abhandlung über den für die lebendige Anschauung des alten Bühnenspiels und selbst für das Verständniss mancher Einzelnheiten in den erhaltenen Dramen so wichtigen Gegenstand. Meinung stellt sich gegen Meinung. Ja, irren wir uns nicht, so ist von keiner der verschiedenen Partheien auch nur ein Punkt ganz auf's Reine gebracht, wenn man auch von einer Seite her der richtigen Auffassung des Hauptpunktes sehr nahe gekommen ist. Die folgende Abhandlung hat den guten Willen, die Untersuchung abzuschliessen; die Anmassung, das Beabsichtigte in jeder Beziehung wirklich erreicht zu haben, ist ihr fremd. Beide Umstände können die Methode in Forschung und Darlegung erklären und — wenn das Noth thun sollte — auch entschuldigen.

Literatur: Groddeck, *De thymele in theatro Graeco*, bei der Ausg. der Trachinierinnen, Wilna 1808; Genelli, *Das Theater zu Athen*, S. 72; Hirt, *Geschichte der Baukunst*, Th. III, S. 91; K. O. Müller, zu *Aeschylos Eumeniden*, S. 81, und besonders im

Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden, S. 35 fl.; G. Hermanni *Opuscula*, Vol. VI, P. II, S. 144 fll., vergl. auch *Neue Jenaische Allgem. Literatur-Zeitung*, 1843, nr. 146 und 147, besonders S. 597; G. C. W. Schneider, *Das Attische Theaterwesen*, S. 74 fll.; Sommerbrodt, *De thymele*, in den *Disputationes scenicae*, Jahres-Bericht über die K. Ritter-Akademie zu Liegnitz von Ostern 1842 bis dahin 1843, S. V—XIV; Geppert, *Die Altgriechische Bühne*, S. 112 fll.; A. W. von Schlegel's *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, dritte Ausg., bes. von E. Böcking, Th. I, S. 269 fll.; auch: Canina, *L'Architettura antica* T. V. S. II, P. II, p. 466 fl. (ed. sec.).

Die Hauptstellen über die Thymele finden sich in dem Etymologicum magnum [1]) und bei dem Suidas, unter dem Worte *σκηνή*. Sie stammen aus einer und derselben Quelle, weichen jedoch in einigen Worten von einander ab. Wir geben sie hier, indem wir die Stelle im Etym. magnum mit den sicheren Verbesserungen zum Grunde legen und die wesentlichsten Abweichungen bei dem Suidas in den Anmerkungen anführen:

Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου· παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας χαλκᾶ κάγκελλα [2])*· καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια ἡ ὀρχήστρα* [3])*· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ' οὗ* [4]) *θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι· εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* [5])*, ὃ καλεῖται θυμέλη, παρὰ τὸ θύειν· μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

Also: „Skene ist die Mittelthür des Theaters." „„Dies ist,"" sagt Schlegel, „„gediegener Unsinn und lässt sich durch keine erkünstelte Deutung retten."" Auch hat Gottfried Her-

---

1) S. 743. Dieselben Worte auch bei dem Favorinus u. d. W. *σκηνή*.

2) Die beiden letzten Worte fehlen bei dem Suidas.

3) Die sinnlose Stelle von *σκηνὴ ἡ* an findet sich bei dem Suidas ohne diese beiden Worte.

4) Suidas: *ἀφ' οὗ*.

5) Die Worte von *τετράγωνον* an fehlen bei dem Suidas. Doch vermuthet Bernhardy, T. II, p. 785, aus dem Umstande, dass zwei Handschriften *ὃ καλεῖται* geben, und nicht *ὅς κ.*, wie gewöhnlich gelesen wird, mit Wahrscheinlichkeit, jene Worte möchten nur ausgefallen sein.

mann (dem das Verdienst gebührt, diese Stellen besonders hervorgehoben zu haben) eine Aenderung der Worte in Vorschlag gebracht, welche freilich keinen passenden Sinn zu geben scheint [6]). Sollte es aber wirklich mit dem Berichte der Lexikographen so schlimm zustehen? Wenn Skene, insofern es Dekoration bedeutet, zur Bezeichnung der Rückwand der Bühne gebraucht wird, sollte es dann nicht auch specieller auf den Theil der Rückwand um die Hauptthür, wo sich die Hauptdekoration befand, haben übertragen, und dieser Theil — in freilich ungenauerer, aber doch nicht so ganz ungewöhnlicher Ausdrucksweise — durch das bezeichnet werden können, was in ihm für immer als das Bedeutendste ins Auge fiel: die grosse mittlere Thür [7])? Man bedenke wohl, mit was für Schriftstel-

---

6) Hermann schreibt, bei Sommerbrodt S. VIII, in der N. Jen. Allg. Lit.-Zeit. S. 597: *σκηνή ἐστιν ἡ μέση χώρα τοῦ θεάτρου*, und bald darauf: *τῆς μέσης χώρας*. Er bemerkt, „dass *χώρα* zu schreiben sei, zeigen theils die Definition des Pollux IV, 123: *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ*, theils die bei dem Suidas richtig geschriebenen Worte *σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκευὴν εὐθύς*, wofür in dem Etymologicum *σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς* ein offenbarer Fehler ist. *Σκευὴ* ist das postscenium, der hintere Raum, in welchem die Geräthschaften und Maschinen aufbewahrt werden; *σκηνὴ* aber der zwischen diesem Raume und der Scenenwand befindliche Raum, der als die Wohnung der auftretenden Personen angesehen wird und, wenn die Scenenwand auseinandergeschoben wird, was *ἐκκυκλεῖν* heisst, den Zuschauern das Innere der Wohnung sehen lässt." Dass die Stelle des Pollux Nichts für die Hermann'sche Meinung beweist, liegt wohl auf der Hand. Ueber die folgenden Worte des Suidas und des Etymologicum, so wie über die dem Worte *σκευὴ* beigeschriebene Bedeutung wird weiter unten die Rede sein. Die Bedeutung, welche das Wort *σκηνὴ* nach der oben mitgetheilten Textveränderung haben soll, ist zum Allermindesten eben so singulär, wie die, welche es nach der gewöhnlichen Schreibart hat. Auch dürfte Jeder, der nicht geneigt ist, das Wort *θέατρον* gegen den Sprachgebrauch auf das Scenengebäude zu beziehen, den Ausdruck *ἡ μέση χώρα τοῦ θεάτρου* eher von der Orchestra verstehen. Freilich meint auch in Betreff der gewöhnlichen Lesart Groddeck, de theatri Gr. partibus, in Wolf's Lit. Analekten, p. 118: „theatrum hoc loco manifeste pro proscenio ponitur," aber ohne allen Grund. Dass eine einzige Handschrift des Suidas wirklich *χώρα* hat (aber auch nur an der zweiten Stelle), verschlägt gar Nichts. Stände dies Wort auch in allen Handschriften an beiden Stellen, so müsste es corrigirt werden.

7) Zu meiner Freude sehe ich, dass auch Bernhardy, von dessen

lern wir es hier zu thun haben. Selbst ohne eine Berechtigung, wie sie durch unsere Erklärung jener Auffassung von der Skene zu Theil wird, würden wir es für allzu kühn halten, dieselbe aus einer Classe von Schriftwerken gewaltsam zu entfernen, in welchen, ganz adäquat, die Paraskenien als die Eingänge auf die Bühne erklärt werden [8]).

Weiter der Etymolog: „Paraskenia sind die ehernen Gitterthüren zu beiden Seiten der Mittelthür [9]),“ und Suidas, wie man gewöhnlich meint: „Paraskenia ist das, was zu beiden Seiten der Mittelthür liegt.“ Ob diese Erklärungen beide ganz genau und richtig, oder welche von beiden der anderen vorzuziehen sei, geht uns hier Nichts an. Es genügt, im Allgemeinen über die Lage dessen, was Paraskenia genannt wird, Auskunft zu haben, und darüber herrscht bei beiden Gewährsmännern ziemliche Uebereinstimmung. Dass nicht vorher auch die beiden Nebenthüren in der Rückwand der Bühne erwähnt werden, hätte dem Suidas nicht aufgemutzt werden sollen, zumal es durchaus nicht sicher ist, dass nicht der Lexikograph, oder doch der, welchen er ausschrieb, auch an sie gedacht habe [10]).

Ausgabe des Suidas mir das letzte Heft während des Druckes dieser Abhandlung zugebt, zu den Worten *ἡ μέση θύρα* bemerkt: Locus qui valvas scenae ambibat. Doch führt er darauf Hermann's Ansicht ohne Gegenbemerkung an.

8) So selbst im Etymol. magnum, S. 653, 7: *παρασκήνια, αἱ εἰς τὴν σκηνὴν ἄγουσαι εἴςοδοι· σκηνὴ δέ ἐστιν ἡ νῦν θυμέλη λεγομένη*, in welchen von Groddeck, a. a. O. p. 118, falsch verstandenen Worten *θυμέλη*, wie öfter, das Logeion bezeichnet. Die andern Beispiele bei Schneider, S. 89 fl., Anm. 112.

9) In dem Etymol., und auch bei dem Favorinus, steht für *παρασκήνια* hier sowohl wie weiter unten: *περισκήνια*, und *ἔνδοθεν* für *ἔνθεν καὶ ἔνθεν*. Wer einen Versuch kennen lernen will, die hergebrachte Lesart, bis auf das zweite *περισκήνια*, durch Erklärung zu halten, lese, wenn er Lust hat, Schneider's Anm. 102, S. 87 fl., woselbst Nachweisungen über den Ausdruck *κάγκελλα* Wie wir die Stelle oben gegeben haben, schreibt sie auch G. Hermann in der N. Jen. Allg. Litt.-Ztg; bei Sommerbrodt lässt derselbe das *χαλκᾶ* weg, ohne Wahrscheinlichkeit. Zu unserer Schreib- und Erklärungsweise vgl. man die in Anm. 8 mitgetheilte Erklärung von *παρασκήνια* im Etym. m.

10) Jener Vorwurf A. W. von Schlegel's veranlasst mich doch, hier wenigstens Folgendes zu bemerken. Schon Groddeck, a. a. O. p. 121, schreibt über den Suidas: Quum *σκηνὴν* portam mediam interpretetur, quae sta-

Darauf heisst es, wenigstens bei dem Suidas [11]): „auf die Skene und die Paraskenia folgt die Orchestra," und dann

---

tim sequuntur verba: parascenia autem *τὰ ἔνθεν — θύρας*, itidem de portis intelligenda esse videntur, subaudita voce *θύρια* Bei der sonstigen Uebereinstimmung des Suidas und des Etymologen und namentlich, wenn die in Anm. 5 mitgetheilte Vermuthung Bernhardy's das Wahre trifft, würden wir uns eher entschliessen, an den Ausfall von *χαλκᾶ κάγκελλα* zu denken. Dass die Worte des Suidas, für sich betrachtet, eine Deutung zulassen, die der jetzt ziemlich allgemein angenommenen Bedeutung des Ausdrucks *παρασκήνια* mehr entspricht, darf keineswegs zu sehr in Anschlag gebracht werden. Groddeck fährt fort: atque sic aut de januis ad dextram et sinistram regiae cogitandum erit, aut de utroque aditu illo in orchestram patente. An letztere Eingänge wohl nicht, sondern dafür an die, welche von den Seiten auf die Bühne führten. Aber warum nicht auch an diese und an die Seitenthüren in der Rückwand zusammen? Freilich waren, wie G. Hermann lehrt (N. Jen. Allg. Litt.-Ztg. S. 598), diese Seiteneingänge auf die Bühne „nicht einmal Thüren, sondern nur offene Räume, die als Zugänge dienten, wie sie auch (bei dem Pollux, IV, 126, 127, wo sie vorher *θύραι* genannt sind) bald darauf in einem Excerpt aus einer anderen Schrift mit dem richtigen Worte *πάροδοι* genannt werden," — so dürfte man die *παρασκήνια* bei unseren Lexikographen nur auf die Nebenthüren in der Rückwand der Bühne beziehen. Aber seine Vermuthung hat nicht die Sicherheit, mit welcher sie aufgestellt wird, obgleich auch an der anderen Stelle des Etymologicum, wo die *παρασκήνια* erklärt sind, wie an den übrigen gleichartigen, dieselben als *εἴσοδοι* bezeichnet werden.

11) G. Hermann's obige (s. Anm. 6) Angabe über den Suidas enthält zwei Irrthümer, denn weder von den Worten *σκηνὴ ἡ* noch von der Lesart *σκευὴν* findet sich in den Handschriften eine Spur. Ausserdem leidet die von ihm vorgeschlagene Schreibart: *σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκευὴν εὐθύς, καὶ τὰ παρασκήνια* an zwei Bedenken, die seltsame Bedeutung, welche dem Worte *σκηνὴ* beigelegt wird, gar nicht einmal in Anschlag zu bringen. Denn die Bezeichnung des postscenium durch *σκευὴ* ist in sprachlicher Beziehung jedenfalls auffallend, kömmt auch, so viel uns bekannt, sonst nie vor; ausserdem ist sie in sachlicher mehr als misslich. Gewöhnlich betrachtet man als den Ort, wo die *σκευὴ* aufbewahrt worden, die Paraskenien d. h. die Räume neben der Bühne. Diese Ansicht beruht hauptsächlich auf zwei Stellen, dem schol. Bavar. ad Demosth. Mid. c. 7, p. 520 Rsk.: *ἔοικε καλεῖσθαι παρασκήνια, ὡς Θεόφραστος ἐν εἰκοστῷ νόμων παρασημαίνει, ὁ παρὰ τὴν σκηνὴν ἀποδεδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς*, und auf der von Meineke (Comment. misc. I, 4) richtig verbesserten des Alkiphron, ep. II, p. 230 Bergl.: *ἥτις αὐτῷ καὶ τὰ προςωπεῖα διασκευάζω καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω καὶ τοῖς παρασκηνίοις ἕστηκα τοὺς δακτύλους ἐμαυτοῦ πιέζουσα, ἢ ἂν κροταλίσῃ τὸ θέατρον, καὶ τρέμουσα τότε νὴ τὴν Ἄρτεμιν ἀναψύχω καὶ περιβάλλουσά σε τὴν ἱερὰν τῶν δραμάτων κεφαλὴν*

bei diesem und dem Etymologen: „diese aber ist der mit einem Boden aus Brettern versehene Platz, von welchem herab (oder: auf welchem) die Mimen theatralische Vorstellungen geben." Wie? Trotz des „gleich" wird das ganze Proscenium übergangen [12]? Nicht doch! Es liegt ja auf der Hand, obwohl es bis jetzt von Niemandem auch nur geahnt ist, dass Orchestra bei diesen späteren Schriftstellern nichts Anderes bedeute als das Logeion, das ja bekanntlich einen bretternen Boden hatte. Jene Bedeutung des Wortes Orchestra steht durch genügende

---

ναγκαλίζομαι. Gesetzt nun, auch in dem postscenium sei Manches von dem, was man *σκευὴ* nannte, aufbewahrt worden (was wir durchaus nicht leugnen wollen, wenn wir auch die durch kein Zeugniss bestätigte Hermann'sche Bestimmung des Begriffs von postscenium entschieden in Abrede stellen), so ist es doch jedenfalls höchst befremdend, wenn nur der Raum hinter der Bühne *σκευὴ* genannt wird. Bernhardy verbessert die Stelle des Etym. ungleich wahrscheinlicher: *σκηνὴ καὶ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς τὰ παρασκήνια καὶ ὀρχήστρα.* Aber auch diese Aenderung ist nicht ganz sicher. Zudem drängt sich die Frage auf, ob das Etymologicum aus den ganz klaren Worten des Suidas, oder nicht gar diese nach den Spuren der entschieden verdorbenen Lesart in jenem zu corrigiren seien. Wie man darüber auch urtheilen möge, jedenfalls hüte man sich, einen ganz neuen Begriff in die Stellen hineinzubringen.

12) Dieser auffallende Umstand bleibt sowohl wenn man die Hermann'schen Aenderungen, als auch wenn man die Groddeck'sche Deutung des Wortes *παρασκήνια* annehmen wollte. Prior ratio (fährt dieser nach dem oben, Anm. 10, Mitgetheilten fort) minus quadrare videtur ad ea quae mox subjiciuntur: „Ut disertius dicam, scenam et parascenia statim excipit orchestra." Interjacent enim proscenium et pulpitum sive *λογεῖον.* Restat igitur posterior, quae vocabulum *παρασκήνια* ad aditus in orchestram utrosque referri jubet, ita, ut totius loci, in quo praecipuae theatri partes enumerantur, sententia haec sit: scena valvas scenae medias designat; parascenia autem aditus ad mediae januae latus utrumque, et, ut disertius sententiam exponam, a media et utraque ad latus janua orchestra includitur, ab orchestra thymele, quam demum excipit *κονίστρα* sive inferior theatri area. Auch Bernhardy's Meinung, der — wir sehen nicht, warum — nur bei dem Suidas *σκευὴν* für *σκηνὴν* schreibt, jenes Wort aber, anders wie G. Hermann, auf die Paraskenia bezieht, dürfte schwerlich weder jenen Anstoss beseitigen, noch auch an sich zu billigen sein: Hoc igitur voluit scriptor eruditus, cujus particulas quasdam ex integra narratione Suidas decerpsit: continuo locum eum unde prodeunt histriones, et in quo suppellex servatur, excipit orchestra. Dicit suggestum in thymela constructum, ubi tam artifices musici quam mimi committebantur.

Beispiele fest [13]). Wäre das aber auch nicht der Fall, so hätte schon allein das über die Mimen Gesagte auf das Logeion führen müssen. Mag man unter Mimen die Schauspieler im Allgemeinen verstehen, oder mag man an die im engeren Sinne Mimen genannten scenischen Künstler denken, in jedem Falle kann nur von einem Auftreten auf dem Logeion die Rede sein [14]). Nur wenn man eine specielle Art dieser Mimen [15]), die gemeinen planipedes herbeizieht, was denn auch von K. O. Müller geschehen ist, kann man einen Augenblick an die in Griechischer Zeit so genannte Orchestra denken; aber auch nur einen Augenblick. Es verlohnt sich wohl der Mühe über diesen Gegenstand ein paar Worte zu sagen. Der Grammatiker Diomedes berichtet, dass die planipedes ehemals nicht auf dem Gerüste der Bühne sondern auf dem ebenen Boden der Orchestra agirten [16]). Von welchem Zeitraume gilt dies „ehemals?“ Wie es scheint, von dem,

---

13) Argum. Aristoph. Nubb. *ὁ χορὸς κωμικὸς εἰσήρχετο ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, τῷ νῦν λεγομένῳ λογείῳ.* Schol. ad Ar. Eqq. 512: *λέγεται δὲ παράβασις — ἐπειδὴ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον· ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ χορευταὶ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται,* Festus s. v. Orchestra locus in scena, quo antea, qui nunc planipedes appellantur, non admittebantur histriones, nisi tantum interim dum fabulae explicarentur, quae sine ipsis explicari non poterant. Isidor. Origg. XVIII, 43: Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici et tragici, atque saltabant histriones et mimi, und 44: Orchestra autem pulpitus erat scenae ubi saltator agere posset aut duo inter se disputare; ibi enim poetae, comoedi et tragoedi, ad certamen conscendebant, iisque canentibus alii gestus edebant. Darf man annehmen, dass in den vielbesprochenen Worten der schol. Bavar. ad Demosth. Mid. p. 520, welche unmittelbar auf die oben, Anm. 11, mitgetheilten folgen: *ὁ δὲ Δίδυμος τὰς ἑκατέρωθεν τῆς ὀρχήστρας εἰςόδους οὕτω φησὶ καλεῖσθαι,* diese Bedeutung von *ὀρχήστρα* Statt habe, so stimmt der Grammatiker ganz mit den übrigen a. a. O. erwähnten Zeugnissen überein, nur dass er sich noch genauer ausdrückt.

14) Vgl. das ausdrückliche Zeugniss des Isidor. XVIII, 43; ausserdem Cicero pro Coel. 27; Sueton. Caes. 39, Calig. 57; Ovid. Trist. II, 518.

15) Reuvens, Collectan. litterar. p. 62 fll.

16) III, 487: Quarta species fabularum est planipedis, qui Graece dicitur mimus, quia actores planis pedibus, id est nudis, proscenium introirent, non, ut tragici actores, cum cothurnis, neque, ut comici, cum soccis: sive quod olim non in suggestu scenae, sed in plano orchestrae positis instrumentis mimicis actitabant.

in welchem noch kein vollständiges steinernes Theater bestand, dessen Orchestra zum Sitzplatze der Senatoren diente[17]). Sollte nun derjenige, von welchem die betreffenden Worte im Etymologicum und bei dem Suidas herrühren, vor der Erbauung solcher Theater gelebt haben [18])? Ja, aus den schon oben [19]) mitgetheilten Worten des Festus, wenn sein „vormals" keinen anderen Zeitraum begreift, als das „ehemals" des Diomedes, geht hervor, dass die planipedes nicht einmal vorher immer nur auf dem ebenen Boden der Orchestra aufgetreten seien. Und was wird aus dem Zeugnisse des Suidas, dass die Mimen von dem mit bretternen Boden versehenen Orte in der Orchestra herab theatralische Vorstellungen gäben? Das deutet doch auf ein Gerüst von einiger, wenn auch noch so unbeträchtlicher Höhe [20]). Wo ist dann aber der für die planipedes einzig passende ebene Boden der Orchestra?

Ferner wird berichtet: „auf die Orchestra sei ein Altar des Dionysos gefolgt, ein viereckiger Bau, leer auf der Mitte, welcher Thymele genannt werde von θύειν." Die Worte scheinen im Einzelnen gar keine Schwierigkeiten darzubieten. Dennoch sind bei ihrer Erklärung zwei sehr grosse Irrthümer be-

---

17) Hierzu vgl. man Ritschl's Parerga zu Plaut. und Ter., namentlich S. 227 fll., zu unserer obigen Vermuthung auch Vitruv. V, 6, 1. — Uebrigens ist unsere Meinung nicht, dass von dieser Zeit an alles Auftreten der planipedes in der Orchestra aufgehört habe, nur konnte es natürlich nicht in solchen Theatern Statt haben, in welchen die Orchestra von Zuschauern eingenommen ward, überall geschah es wohl nicht in grösseren Theatern. Ein vornehmlich für die Aufführungen der planipedes eingerichtetes Theater werden wir gegen das Ende dieser Abhandlung selbst nachweisen. Aber solche Baulichkeiten hier in Anschlag bringen zu wollen, wäre thöricht.

18) Geppert, S. 113, Anm. 3, meint sogar, dass die besprochenen Artikel sich wohl nur auf das Byzantinische Theater stützen, wie aus den χαλκᾶ κάγκελλα und der Erwähnung der μῖμοι hervorgehe. Doch sind das keineswegs entscheidende Gründe für eine so extreme Ansicht.

19) Anm. 13.

20) Freilich hat man auch die Lesart aller Handschriften ἀφ' οὗ aus dem Suidas tilgen wollen. Allein Bernhardy bemerkt, wie ich jetzt sehe, richtig: Non opus, quoniam locus ille fuit editior. Wir möchten noch weiter gehen, und jene auch im Etymologicum und bei dem Favorinus in den Text setzen.

gangen. Den Ausdruck „leer“ hat man als gleichbedeutend mit „ausgehöhlt“ gefasst [21]), und die Worte „auf der Mitte“ sogar so gedeutet, als sprächen sie für die Annahme, dass die Thymele den Mittelpunkt des Kreises bilde, um den sich die Sitzplätze erheben [22]). Die Grammatiker sagen aber nichts Anderes, als dass die Oberfläche der Thymele ganz frei gewesen sei, dass sich auf der Mitte derselben Nichts, nicht etwa ein Opferheerd befunden habe, dass sie also in dieser Beziehung gerade nicht so ausgesehen habe, wie sie von einem neueren Architekten [23]) dargestellt worden ist.

Endlich sagen unsere Gewährsmänner: „auf die Thymele folgt die **Konistra**, das ist: der untere Boden des Theaters.“ Diese Worte haben die Indignation A. W. von Schlegel's gegen die armen Lexikographen auf die höchste Stufe getrieben. „„Nach der Angabe sei die Konistra nichts Anderes, als der von Sitzreihen umfasste Halbkreis, den Griechen und Römer gleichermassen Orchestra genannt haben.““ Nicht so! Sondern nur ein Theil dieses Halbkreises. „„Niemand werde sich überreden, der Chor habe seinen Reigen im tiefen Sande watend aufgeführt.““ Aber das behauptet auch Niemand, am allerwenigsten unsere Lexikographen. Mit viel grösserem Scheine könnte gegen den Ausdruck Konistra eingewendet werden, dass der Boden der Orchestra zum wenigsten fest, in allen Theatern aber, die nur irgend auf Eleganz Anspruch machten, ohne Zweifel mit Marmorplatten belegt war. Aber kann nicht jene Bezeichnung aus der Zeit der Anfänge der scenischen Vorstellungen, da noch kein kunstgerechtes steinernes Theater existirte, auf die spätere übergegangen sein, ähnlich wie es mit anderen Ausdrucksweisen der Fall war [24])?

Die obige Darlegung wird hoffentlich den Credit unserer Gewährsmänner sowohl in Betreff dessen, was sie berichten,

21) Sommerbrodt p. IX.

22) Geppert S. 113.

23) Strack, das Altgr. Theatergebäude, Taf. I, III, VIII.

24) Wir erinnern nur an den Ausdruck *πρῶτον ξύλον*, über welchen Schlegel selbst, S. 267, richtig urtheilt. — Anders erklärt den Namen *κονίστρα* Geppert S. 112, Anm. 2, aber auf eine schwerlich zulässige Weise. — Jene Ansicht ist auch die unseres verehrten Collegen C. Fr. Hermann.

als auch rücksichtlich der Art und Weise, wie sie berichten, etwas gehoben haben.

Nach ihnen zerfällt also der Theil des Griechischen Theatergebäudes, welcher gewöhnlich Orchestra genannt wird, in zwei Abtheilungen, deren eine als Altar bezeichnete und genauer als auf der Mitte leeren Bau beschriebene, Thymele hiess, während die andere, auf jene folgende, in dem auf ebenem Boden befindlichen Raum bestand und den Namen Konistra führte.

Der Ausdruck „Bauwerk“ ebensowohl als der Umstand, dass die als solches bezeichnete Thymele als eine eigene Abtheilung der Orchestra der Konistra gegenübergestellt wird, deutet auf einen grösseren Umfang. Dem widerspricht durchaus nicht die Benennung „Altar.“ Dass die Altäre in Griechenland nicht selten grosse und weitläuftige Baue waren, ist bekannt [25]). Aber an einen eigentlichen, hauptsächlich oder gar einzig zum Behuf des Opferns errichteten Altar ist wegen des über die Mitte der Baulichkeit Gesagten nicht zu denken, so leicht auch der Zusatz „des Dionysos“ und die Ableitung des Namens von „opfern“ zu jener Ansicht verleiten könnte. Auch hält ein anderer Grammatiker [26]) nicht fest an der Auffassung als Altar, sondern stellt ausser ihr die als „Gerüst zum Darauftreten, Auftreten“ frei. Diese Ausdrucksweise kömmt der im Etymologicum befindlichen entgegen, dass die Thymele ein auf der Mitte der Oberfläche freier, altarähnlicher Bau sei. Was können diese Worte Anderes wollen, als andeuten, dass die Thymele freien Platz zum Auftreten und die Möglichkeit einer ungestörten Bewegung geboten habe? Hiemit stimmen durchaus die ganz unzweideutigen Worte des Isidorus [27]), aus welchen hervorgeht, dass die Thymele ein Gerüst in der Orchestra gewesen sei, auf dessen Oberfläche die scenischen Musiker standen. Ausserdem können wir mit Wahrscheinlichkeit aus

---

25) Vgl. Müller, Handb. der Archäol. der Kunst, §. 287, 8.

26) Pollux, Onomast. IV, 123: *ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη εἴτα βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός.*

27) Origg. XVIII, 47: Thymelici autem erant musici scenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant, et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant supra pulpitum, quod thymele vocabatur.

dieser Stelle entnehmen, dass die Thymele von Holz gewesen sei. Ein solches in der Orchestra befindliches Gerüst von Holz hat zuerst G. Hermann als durch die Worte über die Orchestra in dem Etymologicum und bei dem Suidas bezeugt angenommen. „„Wäre dies aber auch nicht,““ meint A. W. von Schlegel — und in der That, wir haben gesehen, dass die Hermann'sche, auch von Anderen gebilligte Ansicht über jene Worte auf einem handgreiflichen Irrthume beruhe —, „„so würde es aus der Natur der Sache erhellen. Alle Liebhaber des Tanzes wissen, dass es sich auf einer steinernen Unterlage unbequem tanzt, dass hingegen ein elastischer und unterhöhlter Holzboden den Tänzer hebt und zu raschen Bewegungen beflügelt.““ Sehr richtig! Einen solchen Holzboden aber haben wir eben auch durch Schriftstellen nachgewiesen in der als *βωμός*, *βῆμα*, pulpitum [28]) bezeichneten Thymele.

Man hätte aber schon längst den Umstand, dass die Flötenspieler sowohl als die Chöre auf der Thymele standen und sich bewegten, aus einer so oft gebrauchten Stelle des Pratinas entnehmen können, wenn man dieselbe etwas vorurtheilsfreier und schärfer ins Auge gefasst hätte. Wenn Pratinas, wie Athenäos [29]) berichtet, unwillig über das Treiben der die Orchestren innehabenden Flötenspieler und gleichfalls um Lohn gedungenen Choreuten, in einem Hyporchema sich gegen dieselben so aussprach:

Τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;

---

28) Auch der Ausdruck *βάθρον* kömmt, wie wir meinen, von der Thymele vor, und zwar in dem Worte *πρωτόβαθροι*, über welches es bei dem Antiattic. in Bekker's Anecd. p. 112, 26 heisst: *πρ. ἐν ταῖς σκηναῖς οἱ πρῶτοι τῶν χορευτῶν ἑστῶτες.* Nur übersetze man: Die Ersten auf dem *βάθρον*, nach der Analogie z. B. von *πρωτόπολις*: Der Erste im Staate oder in der Stadt. Vielleicht giebt so Bernhardy seine Ansicht von Missverständniss und Irrthum von Seiten dieses Grammatikers (Grundriss der Griech. Literatur II, S. 625) auf.

29) Deipnos. XIV, p. 617, C: *Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος, αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας, ἀγανακτεῖν τινὰς ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχε θυμὸν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων ὁ Πρατίνας, ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ ὑπορχήματος·* s. oben im Texte.

so konnten doch nach seiner Ansicht gewiss nicht die Flötenspieler allein, sondern es sollten auch, und ohne Zweifel ganz besonders, die Chortänze die Thymele zu einer „viel geschlagenen“ oder „gestampften“ machen. Wie man unter diesen Umständen diese Stelle zum Beweise des Satzes hat anführen können, dass die Chortänze sich um die Thymele bewegten, ist unbegreiflich [30]). Will man aber einwenden, dass Thymele hier in weiterer Bedeutung für die ganze Orchestra stehe [31]), so hat diese Entgegnung jetzt gar keinen Sinn, keine Kraft mehr. Denn wenn man auch darthun könnte, dass der ganze von den Schausitzen und dem Proscenium begränzte Raum je Thymele genannt sei, was unmöglich ist, so würde das doch gar Nichts beweisen, da an die Konistra bei Pratinas nicht gedacht werden kann, der übrige Raum der im weiteren Sinne so genannten Orchestra aber nach unserer obigen Darlegung nichts Anderes ist als eben die Thymele.

Aber — wird man vielleicht einwenden — die Worte des

---

30) Und doch ist dieses von K. O. Müller (Anhang, S. 36) geschehen, und auch G. Hermann (a. a. O. der Opusc. S. 147) spricht, im Angesichte jener Stelle, von einem um die Thymele umherstehenden Chore. Müller bemerkt sonst über unsere Stelle: „Offenbar nahmen damals die Flötenspieler, statt im Hintergrunde zu stehen, den am meisten in die Augen fallenden Platz auf der Thymele ein; diess ist die ὕβρις, die auf die Thymele gekommen.“ Dagegen Hermann: „Nicht damals standen die Flötenspieler auf der Thymele anstatt im Hintergrunde zu stehen. Denn die Thymele war ihr natürlicher Ort, um den Ton der Flöten gleichmässig für den umherstehenden Chor zu vertheilen, und thöricht wäre es gewesen, sie in den Hintergrund zu stellen. Ebensowenig besteht die ὕβρις darin, dass sie auf die Thymele getreten seyen, sondern darin, dass sie sich anmaassten der Instrumentalmusik den Vorrang zu geben, und den Gesang nur als Nebensache zu betrachten, da umgekehrt die Instrumente nur als Begleitung des Gesanges da waren.“ Vielmehr besteht die ὕβρις, wie ja ganz klar vorliegt, in dem *θόρυβος* und in der Art und Weise der *χορεύματα*. Der *θόρυβος* rührt eines Theils von den Flötenspielern her (man denke an die von dem Lasos eingeführte *αὐλῶν πολυφωνία*: Plutarch. de musica c. 29), anderen Theils aber auch von den Choreuten; die Chortänze aber waren in Folge der von dem Athenäos berichteten Umstände viel ungeregelter und tumultuarischer geworden.

31) Schneider A. 96, S. 75, Bernhardy, Grundr. der Griech. Lit. II, S. 624, und auch zu Suidas, II, p. 785, vgl. oben Anm. 12.

Pratinas beziehen sich auf den Dithyrambus, und bei der Aufführung dieses war die Orchestra ganz anders eingerichtet, als wenn Dramen gegeben wurden. Wenigstens meint G. Hermann das. Die kyklischen Chöre sollen ihren Tanz auf dem Fussboden des Theaters, dessen eigentlicher Name Konistra gewesen sei, aufgeführt haben, um die in der Mitte dieser befindliche, als Altar zu betrachtende Thymele herum, auf deren Stufen die Flötenspieler gestanden hätten. Es sei wahrscheinlich, „„dass für die Aufführung der Dithyramben der Platz um den Altar zum Behuf der Chortänzer mit einem Bretterboden belegt wurde, welcher Boden sodann Orchestra hiess, und die Veranlassung wurde, dass man die ganze Konistra unter dem Namen Orchestra begriff [32].""

Inwiefern die Stelle des Pratinas, wenn dieselbe sich, was wahrscheinlich ist, auf die Aufführungen von Dithyramben bezieht, nach dem oben über sie Entwickelten, keineswegs mit dieser Ansicht übereinstimme, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden. Aber auch ganz abgesehen von ihr, stehen die Vermuthungen Hermann's auf gar schwachen Füssen. Wir glauben, dass sie auch nicht in einer Beziehung das Richtige treffen. Manches Einzelne wird weiter unten gelegentlich Berücksichtigung finden. Hier wollen wir nur den zunächst liegenden Hauptpunkt ins Auge fassen. Es erregt Verwunderung, warum gerade der kyklische Chor unmittelbar auf dem Fussboden tanzen soll; man sollte doch meinen, dass auch ihm ein elastischer und unterhöhlter Holzboden gut gethan haben werde. Was aber der Bretterboden, welchen Hermann für ihn legen lässt, in den kunstgerechten Theatern, deren Konistren mit Marmorplatten bedeckt waren, für einen Zweck haben konnte, ist nicht einzusehen; in denen, wo die Konistra das wirklich war, was ihr Name ausdrückt, in den ersten rohen Anfängen von Theatergebäuden, war freilich auch er nicht ohne Nutzen; aber man begreift nicht, warum, wenn denn doch einmal Bretter gelegt werden mussten, nicht vielmehr zur Erleichterung des Tanzes ein wenn auch noch so niedriges Gerüst errichtet wurde. Ferner achte man darauf, dass in denselben Theatern, wo die

---

32) Vgl. Opusc., a. a. O. S. 152 fll., und N. Jen. Allg. Littztg. S. 598 fl. (woselbst übrigens von dem Bretterboden nicht die Rede ist).

kyklischen Chöre ihre Tänze aufführten, an denselben Festen [33]) auch Dramen gegeben wurden. Sollte man da für die dramatischen Chöre Gerüste errichtet haben, für die kyklischen aber nicht, oder sollte man das Gerüst für die dramatischen Chöre abgeschlagen haben, um noch während des Festes eins für die kyklischen zu errichten, und umgekehrt? Wird nicht vielmehr dasselbe Gerüst, welches den dramatischen Chören diente, auch für die kyklischen bestimmt worden sein? Wir glauben, das Letzte sei ganz unabweisbar. Musste das Gerüst deshalb auch von grösserem Umfange sein, so war doch die Arbeit des Aufschlagens eine und dieselbe und nicht eben schwieriger [34]).

Dass auch der Name des Gerüstes, auf welchem bei der Aufführung der Dithyramben die Flötenspieler ihren Platz hatten und die Chortänze vor sich gingen, derselbe war, erhellt aus der Stelle des Pratinas, insofern sie sicher auf den Dithyrambus geht. Dass ferner dasselbe Gerüst mit demselben Namen auch den Musikern als Ort des Auftretens diente, wenn sie allein ihre Kunst zeigten, sagt wahrscheinlich die schon oben [35]) beigebrachte Stelle des Isidorus aus. Als gemeinschaftlichen Schauplatz der Aufführungen sowohl der Musiker, als auch der kyklischen und der dramatischen Chöre bezeichnet die Thymele ohne Zweifel Phrynichos an einer gleich zu besprechenden Stelle [36]). Das kann auch schon an sich nicht

---

33) Vgl. G. M. Schmidt, Diatribe in Dithyrambum, p. 203 fll.

34) Für die Ansicht, dass auch die kyklischen Chöre auf einem Gerüste aufgeführt wurden, können vielleicht auch die Worte des Lasos bei Cramer, Anecd. Oxon., IV, p. 253, in Anschlag gebracht werden, welcher *ἐρωτηθεὶς τίς αὐτοῦ διδάσκαλος γεγονὼς εἴη, τὸ τῶν Ἀθηναίων ἔφη βῆμα, ἐμφαίνων, ὅτι ἡ διὰ τῶν πραγμάτων ἐμπειρία κρείττων πάσης σοφιστικῆς διδασκαλίας ἐστίν.*

35) S. oben S. 10, Anm. 27. Auf solche Flötenspieler sind auch wohl zunächst die Worte des Schol. z. Lucian. de saltat. C. 76: *θυμελίη δὲ αὐλητική*, zu beziehen, wenn sie auch eine Stelle berücksichtigen, an welcher von einem *ὀρχηστὴς* die Rede ist, und die *θυμέλη* vielleicht nicht einmal das Gerüst in der Orchestra, sondern das auf dem Proscenium bezeichnet.

36) p. 163 ed. Lobeck. Sommerbrodt, S. IX, irrt, wenn er meint dass in den Worten: *ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροὶ (ἀγωνίζονται)* nur von den Chören der Flötenspieler und den kyklischen Chören die Rede sei.

wohl anders sein. Zu allem Auftreten passt sich ein erhöhter Ort, von dem herab man sich hören oder sehen lässt. Wenn das Auftreten in der Orchestra Statt hatte, geschah es auch hier immer von einem eignen Gerüste herab, und dieses Gerüst ist eben die Thymele. Die einzige Ausnahme in Betreff der planipedes kann nur dazu dienen, jenen Satz als Regel zu bestätigen. Es ist nichts Anderes als ein Verkennen des Wesentlichen, wenn man nur aus dem Grunde, weil Vitruv angiebt, dass das Logeion die Orchestra, das heisst: den unteren Boden des Theaters, um zehn oder zwölf Fuss überrage, und weil die Choreuten in den engsten Beziehungen zu den Bühnenpersonen stehen, bei Aufführungen von Dramen ein Gerüst in der Orchestra annimmt. — Nur darüber, glauben wir, könnte noch gestritten werden, ob das Gerüst für die allein auftretenden Musiker, das für die kyklischen und das für die dramatischen Chöre in demselben Theater immer ein und derselbe Bau gewesen sei, auch dann zum Beispiel, wenn etwa die verschiedenen Leistungen dieser Künstler nicht an einem Feste neben einander Statt hatten. Nimmt man aber an, dass die zur Errichtung der Thymele nöthigen Balken und Bohlen nicht nur für ein Fest gearbeitet wurden — was ja durchaus das Wahrscheinlichste sein dürfte —, so lässt sich auch auf diese Frage eine im Allgemeinen genügende Antwort geben.

Die erst erwähnte Stelle des Phrynichos lautet folgendermassen [37]): *Θυμέλην· τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν, οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται· σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἐρεῖς, ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροί, ὀρχήστραν, μὴ λέγε δὲ θυμέλην.* Man sieht aus diesen Worten, dass der Grammatiker gegen die Bezeichnung des Gerüstes als Thymele ist, er will es Orchestra genannt wissen. Seine Gründe konnten mehrfacher Art sein, doch glauben wir, wenigstens einen der wesentlichsten getroffen zu haben, wenn wir sagen, dass er so entschied, weil er der Ansicht war, ein Wort, welches nach seiner Angabe bei den Alten die Bedeutung von Opfer hatte, und das andere Gram-

---

37) Der erste Satz findet sich fast ganz mit denselben Worten auch bei Thomas Magister, der hinter *ἀγωνίζονται* noch *μουσικὴν* hat.

matiker wiederholt als Opferaltar erklären, sei eine unpassende Bezeichnung für ein Gerüst, über welches er nur zu berichten hat, dass auf demselben Musiker und Chöre wettkämpfen [38]. Er benennt aber dieses Gerüst höchst passend Orchestra, insofern dasselbe hauptsächlich zum Tanzplatz der Chöre diente. — Hieran knüpfen wir die Behauptung, dass alle Stellen, welche man für die Identität der Thymele und der Orchestra beigebracht hat [39]) oder in Anschlag bringen kann, nur Zeugnisse für die Richtigkeit unserer bisher dargelegten Ansicht über die Thymele sind. Ob hieher die Stelle des Lukian [40]) und des Scholiasten zum Aristeides [41]) gehöre, ist zweifelhaft. Dagegen darf man unter den schon in Anschlag gebrachten Stellen hieher ziehen: die des Athenäos [42]), die aus der Palatinischen Anthologie [43]), die des Scholiasten zu Aristophanes' Frie-

38) Es ist eine entschieden falsche Auffassung der Stelle, wenn Sommerbrodt, S. XIII, die Ansicht hegt, dass Phrynichos, qui maximam aetatum rationem habuit omnesque vocis vicissitudines rectissime observavit, in den auf das erste ἀγωνίζονται folgenden Worten von σὺ μέντοι bis zu Ende angebe: quae antea fuerit ratio. Das Wort θυμέλη kömmt im Gegentheil zur Bezeichnung des Platzes im Griechischen Theater, wo die Musiker und Chöre auftraten, bei den bis jetzt erhaltenen Schriftstellern früher vor als das Wort ὀρχήστρα.

39) Vgl. besonders Schneider S. 75 und Geppert S. 208, A. 4, auch Sommerbrodt S. 12.

40) De saltat. c. 70: καὶ ἐπὶ τοῦ παχέος δὲ καὶ πιμελοῦς ὀρχηστοῦ, πηδᾶν μεγάλα πειρωμένου, δεόμεθα, ἔφασαν, φεῖσαι τῆς θυμέλης. Von K. O. Müller, Anhang S. 36, hieher gezogen. Vgl. oben Anm. 35. Wahrscheinlich hat die Bedeutung von λογεῖον auch Statt in der von Geppert angeführten Stelle des schol. ad Arist. Eqq. 149: ὡς ἐν θυμέλῃ τὸ ἀνάβαινε. Dagegen will uns die Auffassung G. Hermann's (N. Jen. Allg. Litztg, 1843, S. 600) nicht zusagen.

41) T. III, p. 536 ed. Dindorf: Ἄμεινον οὖν ἡμᾶς ἐξεργάσασθαι, ὅτι ὁ χορός, ὅτε εἰςῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰςήρχετο, ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος. Hier liegt's bei Vergleichung der in Anm. 26 angeführten Stelle des Pollux wenigstens sehr nahe, für ἥ zu schreiben: ᾗ, was eine Handschrift bietet; ob mit Recht, wollen wir dahingestellt sein lassen.

42) S. oben S. 11. und Anm. 29.

43) T. I, p. 312, nr. 21 ed. Jacobs:

τόν σε χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλου,
τὸν τραγικῆς Μούσης ἀστέρα Κεκρόπιον,
πολλάκις ἐν θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθηλὼς
βλαισὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρεψε κόμην u. s. w.

den [44]), die des Ulpian zu Demosthenes' Midiana [45]). Ausserdem wollen wir hier noch anführen: eine Stelle aus den Bapten des Eupolis [46]), eine Inschrift von Aquileja [47]) und eine Glosse zweier Lexikographen [48]). Denn wenn auch das Wort Thymele vielleicht an allen diesen drei Stellen nicht eigentlich das Holzgerüst bezeichnet, sondern eine abgeleitete Bedeutung hat [49]), so verschlägt das für unseren Zweck durchaus Nichts. An sämmtlichen

---

44) Vs. 735: *ἦσαν δὲ ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινές, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν.* Die Worte auch bei dem Suidas u. d. W. *ῥαβδοῦχοι.*

45) p. 532 Rsk.: *Ἐκέλευε γὰρ ὁ νόμος, τοὺς ξένους προσκαλεῖν πρὸς τὸν ἄρχοντα, τοὺς δὲ ἀτίμους ἐπιλαμβάνεσθαι τῆς χειρὸς καὶ ἐξάγειν ἐκ τῆς θυμέλης.* Das *ἐκ* darf nicht irre machen.

46) In den Scholl. zum Aristeides, T. III, p. 444, ed. Ddf.: *Ἄλλοι δὲ λέγουσιν, ὅτι ἐκωμῴδουν ὀνομαστὶ τοὺς ἄνδρας μέχρις Εὐπόλιδος· περιεῖλε δὲ τοῦτο Ἀλκιβιάδης ὁ στρατηγὸς καὶ ῥήτωρ· κωμῳδηθεὶς γὰρ παρὰ Εὐπόλιδος ἔρριψεν αὐτὸν ἐν τῇ θαλάττῃ ἐν Σικελίᾳ συστρατευόμενον, εἰπών·*

Βάπτε με ἐν θυμέλῃσιν, ἐγὼ δέ σε κύμασι πόντου
βαπτίζων ὀλέσω νάμασι πικροτάτοις —

und in Cramer's Anecdd. Parisiens. Vol. I, p. 7, wo die Worte des Eupolis so angeführt sind: *βάπτε με σὺ θυμέλαις, ἐγὼ δέ σε ἁλμυροῖς ὕδασι κατακλύσω.* Die ersten Worte schreibt Meineke so: *Βάπτες μ' ἐν θυμέλῃσιν,* Sommerbrodt dagegen so: *Βάπτε με σὺ θυμέλῃσιν.*

47) Von J. Arneth (Beschreibung der zum K. K. Münz- und Antiken-Kabinette gehörigen Statuen, Büsten, Reliefs, Inschriften, Wien 1845, S. 18) ganz nach dem Originale herausgegeben und nach unserer Meinung mit Beibehaltung der für die spätere Zeit charakteristischen Schreibart so zu lesen:

Τῇ 'ν πολλοῖς δήμοισι πάρος, πολλαῖς δὲ πόλεσσι,
δόξαν φωνήεσσαν ἐνὶ σκηναῖσι λαβούσῃ
παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις, εἶτα χοροῖσι
πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἀλλοχ' εὐτῷ δὲ θανούσῃ,
τῇ δεκάτῃ Μούσῃ τὸ λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης
μειμάδι Βασσίλλῃ στήλην θέτο βιολόγος φώς·
ἣ δή, καὶ νέκυς οὖσα, ἴσην βίου ἔλλαχε τείμην
μουσικὸν εἰς δάπεδον, σῶμ' ἀναπαυσαμένη.

48) *θυμέλαι, τράπεζαι, ὀρχήσεις,* Kyrill. Lex. Mscr. bei Alberti zu Hesych. I, p. 1743, und Lexic. Gudian. p. 266, 42.

49) Ueber die Stelle des Eupolis urtheilt Sommerbrodt, p. XI, nicht übel: *θυμέλαι* dictae sunt pro choris comicis, qui parabasi, primaria antiquae comoediae parte, ad aram saltantes, perstringebant maxime eos, qui in re publica poetis male videbantur versari. Freilich ist das „ad aram saltantes" seltsam. In Beziehung hierauf äussert der sonst so unbedingte

bisher angeführten Stellen kömmt das Wort Thymele so vor, dass man nicht nöthig hat, an etwas Anderes zu denken als an das mehrfach erwähnte Brettergerüst in dem Raume zwischen den Schausitzen und dem Logeion, und auf der anderen Seite ist es das Natürlichste, den Ausdruck Orchestra bei dem Athenäos ganz in derselben Bedeutung zu fassen, welche das Wort Thymele bei dem von ihm angeführten Pratinas haben muss. Orchestra aber bezeichnet wiederum im engsten und eigentlichsten Sinne jenes Gerüst, insofern auf ihm die Chöre tanzten. Von diesem Gerüste, welches von beträchtlichem Umfange sein musste, und in dem Raume zwischen den Schausitzen und dem Bühnengebäude bei allen Aufführungen der einzige Platz von Bedeutung war, ging dann der Name Orchestra auf jenen ganzen Raum über, obwohl ein Theil desselben nie zu den Tänzen benutzt wurde [50]. Gesetzt aber auch, man wollte jene unsere Ansicht von der Einschränkung des Begriffs des Wortes Thymele nicht billigen, und behaupten, dass derselbe (in ähnlicher Weise wie der des Wortes Orchestra) sich auch auf den ganzen bezeichneten Raum ausgedehnt habe, so lässt sich doch nur unter der Bedingung, dass man die Ergebnisse unserer Untersuchung über Umfang und Bestimmung der Thymele im enge-

---

Anhänger der Hermann'schen Ansichten folgende eigenthümliche Meinung: Videtur autem illud proxime a vero abesse, in tragoediis quidem aut nunquam aut rarissime chorum vetere illa thymele usum esse, neque omnino aram illam, quam omnes scirent esse Dionysi, pro cujusque fabulae argumento modo Apollinis modo Jovis fuisse, tum tumuli tum aliam quandam speciem habuisse, sed ubi ara opus esset, de aliis quibusdam cogitandum esse, pro ea, quae flagitatur, scenae orchestraeque conformatione aut in scena aut in orchestra positis. At contra in comoedia idque in parabasi potissimum (in qua poeta, neglecta fere fabula, suas res cum spectatoribus agebat) chorum ad thymelen, vetus illud religionis monumentum, accessisse, cum ex eo, quem attuli, scholiastae loco (schol. ad Arist. Pac. v. 735), tum ex Crameri intelligitur Anecd. Parisiens. vol. I, p. 7. Es bedarf, namentlich jetzt, nur eines Blickes auf diese Stellen, um zu sehen, dass dem keinesweges so ist. — In der Inschrift von Aquileja wird man vielleicht das Wort *θυμέλαι* lieber in der von den an der dritten Stelle angeführten Lexikographen erwähnten Bedeutung von *ὀρχήσεις* gebraucht erachten.

50) Dies gegen G. Hermann's oben, S. 13, mitgetheilte abweichende Ansicht.

ren Sinne annimmt, eine plausible Erklärung jener Ausdehnung des Begriffs dieses Wortes geben [51]).

Wir wollen, um unserer Ansicht über die Thymele eine nach allen Seiten hin sichere Grundlage zu geben, noch einen Umstand kurz besprechen. Um die in der Mitte der im weiteren Sinne so genannten Orchestra belegene Thymele sollen die kyklischen Chöre ihre Tänze aufgeführt haben. Dass die Thymele in der Mitte die Orchestra eingenommen habe, ist eine aus vagen Schlüssen a priori und aus dem falschen Verständniss der zu Grunde gelegten Stellen im Etymologicum und bei dem Suidas hervorgegangene Ansicht, rücksichtlich welcher wir durch die richtige Erklärung eben jener Stellen belehrt werden, dass sie keinesweges zu billigen sei. Dass ferner die Thymele umtanzt worden sei, ist wiederum eine durch kein Zeugniss gestützte Meinung. Haben die kyklischen Chöre

---

51) Eine solche ist bei der Hermann'schen Ansicht über die Thymele geradezu unmöglich, und schon dieser Umstand hätte gegen seine ganze Theorie Verdacht erregen können. Die Thymele kömmt bei ihm nur einigermassen in Betracht beim Dithyrambus, insofern „um ihn der cyklische Chor seine Tänze aufführte" (ob mit Wahrscheinlichkeit, wollen wir gleich sehen), bei allen übrigen Aufführungen aber auch gar nicht; denn dass auf den Stufen dieses Altars die Flötenspieler aufgestellt waren, will, auch wenn es wahr wäre, Nichts sagen. Man sieht nicht ein, warum er nicht lieber ganz entfernt wird. Sommerbrodt hat sich, wie wir in Anm. 49 gesehen, Mühe gegeben, durch gekünstelte Deutung ihm wenigstens bei der Parabase der Komödie einige Berücksichtigung zu verschaffen. Aber auch zugegeben, dass seine Meinung richtig sein könne, ist es sonderbar genug, wenn er fortfährt: Jam vero latius patere coepit thymelae significatio. Neglecta enim arae significatione, thymele, quod ara illa princeps erat orchestrae locus, pro ipsa orchestra dicta est. Auch wir wollen nicht durchaus in Abrede stellen, dass die Thymele des Theaters eine gewisse Heiligkeit vor anderen Theilen desselben vorausgehabt habe (wofür vielleicht auch der zweite Vers in der auf S. 11 mitgetheilten Stelle des Pratinas angeführt werden kann), und halten es für wahrscheinlich, dass auf ihr vor Anfang der Schauspiele dem Dionysos gewisse Opfer dargebracht wurden, wie weiter unten genauer auseinandergesetzt werden wird; zweifeln aber gar sehr, ob diese Opfer als so wichtig erschienen seien, dass man von ihnen, in dem für die Aufführung von Schauspielen errichteten Gebäude, selbst auf die Orchestra im weiteren Sinne des Wortes die Bezeichnung als „Opferplatz" (denn so müsste man in diesem Falle das Wort θυμέλη fassen) übertragen habe.

wirklich auch in dem Theater um einen Altar getanzt, nun so genügt es, einen solchen auf die Thymele stellen zu lassen, sobald man seiner benöthigt war. Aber man hüte sich wohl, das ursprünglich und in ganz anderen Verhältnissen Gebräuchliche so ohne Weiteres in die Aufführungen im Theater hinüberzuziehen. Ich fürchte, dass man auch hier auf verführerische, halbe Angaben zu viel gebaut habe [52]. —

Aber wie kam die Thymele des Theaters zu dieser Benennung? Das Wort *θυμέλη* bedeutet ja, wie die von Müller [53]) angezogenen Stellen der Tragiker auch nach Sommerbrodt's Meinung [54]) sämmtlich darthun, einen Opferaltar; ebenso wird dasselbe von den Grammatikern erklärt [55]), von denen einige uns wissen lassen, dass die Thymele im Theater als Altar des

---

52) Es klingt sehr seltsam, wenn W. M. Schmidt, a. a. O. S. 229, nach Anführung der Worte des Xenophon (Oecon. VIII, 20): *χορὸς κύκλιος, καλὸν θέαμα αὐτὸ καὶ τὸ μέσον αὐτοῦ καλὸν καὶ καθαρόν*, bemerkt: Quid igitur? nonne hinc cyclii chori proprium fuisse ediscimus, quod vacuum in medio spatium relinqui soleret, ut maxime mirer, quod Kuithan — prorsus e contrario disputet: „Diese schöne freie Mitte scheint ihren besondern Werth davon zu haben, dass sie der Platz für den *ὀρχηστής* war" — und dann selbst fortfährt: Atqui cyclius chorus arae Dionysi circumdatus nec praeter aram dei aliquid in medio suo passus est, und später (S. 234 fl.) sogar schreibt: Inde fit, ut totus chorus dithyrambicus in duo quasi hemichoria discederet, in quorum utriusque medio singuli constituti coryphaei alter oppositus alteri reliqui inde hemichorii saltationibus ac motionibus modum darent. — Das im Texte Gesagte war lange meine Ansicht gewesen, als ich Bernhardy's (Grundr. der Griech. Lit. II, 466, A. 15) Worte las: „Der so häufige Ausdruck *κύκλιος χορὸς* (wobei die Zahl der Mitglieder selten berücksichtigt wird) lässt sich offenbar nicht aus der alterthümlichen Sitte derer erklären, welche den Altar umstanden, insofern diese bei feierlichen Opfern und heiligem Ritual vorkam, keineswegs aber auf einen orgiastischen Mummenschanz passt." Auch die Ansicht Kolster's (De parabasi, p. 21) und die so eben (in Schneidewin's „Philologus" I, 3, S. 401 fll.) bekanntgemachte Hartung's stehen der von uns angegriffenen entgegen.

53) Anhang, S. 35.

54) S. V, A. 4.

55) Am vollständigsten bei dem Hesychios: *θυμέλη· οὕτως ἔλεγον ἀπὸ τῆς θυηλῆς τὸν βωμόν, οἱ δὲ τὸ ἐπίπυρον, ἐφ' οὗ ἐπιθύουσιν, ἢ ἔδαφος ἱερόν.* Schol. z. Lucian. de saltat. c. 76: *θυμέλη, ὁ βωμός, ἀπὸ τοῦ θύειν.* Cramer, Anecd. Graec. e cod. mscr. bibl. Oxon. T. II, p. 449: *θυμέλαι· οἱ βωμοί, ἀπὸ τοῦ θύεσθαι ἢ τίθεσθαι.*

Dionysos zu betrachten sei [56]). Allerdings findet sich jene durch die Ableitung von θύειν wohlbegründete [57]) Bedeutung von Opferaltar bei den Tragikern [58]), aber keineswegs an allen Stellen; häufiger ist das Wort von Tempeln oder von dem zum Opfern bestimmten heiligen Platze vor denselben gebraucht [59]), einmal, wie es auf den ersten Blick scheint, von den durch die Kyklopen erbauten Mauern der Akropolis von Argos [60]), einmal von dem Prytaneion [61]), wie wenigstens Passow [62]) meint, der überhaupt der Ansicht ist, dass dasselbe zur Bezeichnung grosser oder prächtiger Bauten gedient habe. Wenn nun aber auch selbst unter den Stellen, an welchen es wirklich nur einen Altar bezeichnet, sich nicht eine findet, wo es

---

56) S. oben S. 2.

57) Auch in der Bedeutung von θυσία kam das Wort vor, s. Phrynichos und Thomas Mag. oben S. 15. Hierher gehören die Erklärungen von θυμέλαι als τὰ ἄλφιτα τὰ ἐπιθυόμενα, bei dem Hesychios, und als θυλήματα, bei dem Phrynichos in Bekker's Anecd. p. 42, 23.

58) Am sichersten bei Eurip. Suppl. 65: ὁσίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτουσα προςαιτοῦσ' ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας. Nächstdem im Rhes., Vs. 235 Matth.: θυμέλας οἴκων πάτρας Ἰλιάδος, obwohl sogar auch in Betreff dieser Stelle gezweifelt werden kann.

59) Von Tempeln gewiss in Eurip. Electr. 717: θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι, σελαγεῖτο δ' ἀν' ἄστυ πῦρ ἐπιβώμιον Ἀργείων. Musgrave z. Vs. 713, der übrigens rücksichtlich der Bedeutung des Wortes mehrfach irrt, vergleicht passend χρυσήρεις οἴκους, Ion. 155. — Im Ion, Vs. 229, wo Ion zu dem auf der Orchestra befindlichen Chor sagt: εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων καί τι πυθέσθαι χρῄζετε Φοίβου, πάριτ' εἰς θυμέλας, ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' εἰς μυχόν, dürfte das Wort θυμέλαι von dem heiligen Platz vor dem Tempel, wo sich Ion aufhält, zu verstehen sein. Mit der Bedeutung kann man auch auskommen an der von Müller nicht angeführten Stelle, Vs. 159: ὅδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει κύκνος. Sicherer noch hat sie Statt in Vs. 46, wo es über die Pythia in Betreff des als Kind κρηπίδων ἔπι ναοῦ ausgesetzten Ion heisst: ὑπὲρ δὲ θυμέλας διορίσαι πρόθυμος ἦν, οἴκτῳ δ' ἀφῆκεν ὠμότητα μὴ 'κπεσεῖν δόμων. Unzweifelhaft Vs. 114: Ἄγ' ὦ νεηθαλὲς ὦ καλλίστας προπόλευμα δάφνας, ἃ τὰν Φοίβου θυμέλαν σαίρεις ὑπὸ ναοῖς, wie die gleichbedeutenden Worte in Vs. 121, ᾧ σαίρω δάπεδον θεοῦ, und die späteren, Vs. 128: ὦ Φοῖβε, σοὶ πρὸ δόμων λατρεύω, darthun.

60) Eurip. Iph. Aul. 151: ἐπὶ Κυκλώπων ἐεὶς θυμέλας.

61) Aeschyl. Suppl. Vs. 654 Well.: καὶ γεραροῖσι πρεσβυτοδόκοι γεμόντων θυμέλαι, φλεγόντων θ', ὡς πόλις εὖ νέμοιτο.

62) Lexic. u. d. W.

mit Sicherheit oder auch nur Wahrscheinlichkeit auf die Thymele des Theaters bezogen werden könnte [63]), so muss doch diese davon ihren Namen haben, dass entweder auf ihr selbst Opferhandlungen vorgenommen wurden, oder dass sie doch aus einem ursprünglichen Opferaltar oder Opferplatz hervorgegangen war; denn an allen obigen Stellen, wo das Wort *θυμέλη* nicht bloss einen Altar bezeichnet, bedeutet es doch eigentlich nichts Anderes als „Platz, an dem geopfert wird," und insofern: „heiliger Grund und Boden [64]);" und rücksichtlich der einzigen, noch nicht beigebrachten Stelle, an welcher dieses nicht Statt hat [65]), wird weiter unten nachgewiesen werden, dass die in ihr vorkommende Bedeutung des Wortes doch auch auf jenen Grundbegriff zurückzuführen sei.

Hier kömmt uns nun die, wie es scheint, ziemlich allgemeine Ansicht entgegen, dass die Thymele der Ort gewesen sei, „„wo dem Dionysos, dem die Theater heilig waren, die zur Reinigung dienenden Ferkel geopfert"" und die gebräuch-

---

63) Hier kann nur die Stelle, Eurip. Suppl. 65, in Betracht kommen, aus welcher Geppert, S. 112, schliesst, dass sich die Thymele nicht selten in den Altar anderer Götter als Dionysos verwandelt haben möge, in dem vorliegenden Falle z. B. in den der Demeter und Persephone. Dass aber der Altar, an welchem die Aethra sich befindet, nicht einmal in der Orchestra sei, sondern auf dem Proscenium, erhellt aus den in den Worten des Euripides selbst gegebenen zahlreichen Indizien auf das Deütlichste. Auch der Chor befindet sich im Anfange des Stückes auf der Bühne; erst nach Vs. 362, da Theseus seine Mutter in das Haus des Aegeus führt, verlässt auch der Chor die Bühne und steigt in die Orchestra hinab.

64) Vgl. Hesych. in Anm. 55. Der Ausdruck *Κυκλώπων θυμέλαι* geht wohl auf die durch die kyklopischen Mauern umschlossene Larissa, welche sehr wohl als ein *ἔδαφος ἱερὸν* betrachtet werden kann. — Wäre ferner in der Stelle des Aeschylos das Prytaneion zu verstehen, so könnte dieses als der Hestia heilig den Tempeln gleich gestellt werden. Aber diese Deutung ist sicherlich nicht die richtige. Man muss das Wort hier entweder als Altar oder allgemeiner als Opferplatz fassen; jenes wird man thun, wenn man geneigt ist, an grosse Altäre zu denken, die sich auf einer Terrasse erhoben, auf welche die Alten, um opfern zu können, steigen müssen, wie z. B. K. O. Müller (Anhang, S. 35), dieses, wenn man es für passender hält, bei dem Dichter keinen solchen Nebengedanken zu suchen.

65) Plutarch. Alexand. C. 67: *Αὐτὸν μὲν οὖν ἵπποι σχέδην ἐκόμιζον ὀκτὼ μετὰ τῶν ἑταίρων ὑπὲρ θυμέλης ἐν ὑψηλῷ καὶ περιφανεῖ πλαισίῳ πεπηγυίας εὐωχούμενον συνεχῶς ἡμέρας καὶ νυκτός.*

lichen Trankopfer dargebracht wurden [66]. Dass nun das auf der Thymele geschehen sei, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt; es konnte allerdings an sich eben so gut auf der Bühne vorgenommen werden; aber theils die richtige Etymologie des Wortes Thymele, theils und ganz besonders die Nachricht, dass dieselbe ein Altar des Dionysos sei, führen auf die Thymele. Dazu kömmt, dass einige von uns noch nicht berücksichtigte Grammatikerzeugnisse [67] die Annahme begünstigen, nach welchen die Thymele des Theaters aus einer bei Opfern an den Dionysos gebräuchlichen Trapeza hervorging, „auf der stehend man auf dem Lande sang, da die Tragödie noch nicht da war.“ Man [68]) identifizirt diese Nachricht mit der bei dem Pollux [69]) vorkommenden, nach welcher vor dem Thespis Einer auf einen Tisch, Eleos, „Anrichte“ genannt, gestiegen sei und den Choreuten geantwortet habe. Aber dort ist ja von Sängern, hier von einem Schauspieler die Rede. Der Umstand, dass Thymele und Eleos in Bezug auf die Bedeutung ganz gleich gestellt sind, ist allerdings auffallend. Den Eleos kennen wir auch anderswoher als das Gerüst zum Drauflegen und Zertheilen des Fleisches. Oder meint man, dass an dem Gebrauche

---

66) Vgl. Schneider S. 74, A. 96, wo auch die Stellen über die Opfer beigebracht sind.

67) Etym. M. p. 458, 39: *θυμέλη ἡ τοῦ θεάτρου μεχρὶ νῦν ἀπὸ τῆς τραπέζης ὠνόμασται, παρὰ τὸ ἐπ᾽ αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι, τουτέστι τὰ θυόμενα ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγῳδίας.* Orion Theb. Etym. p. 72: *θυμέλη παρὰ τὸ ἐπ᾽ αὐτῆς τίθεσθαι τὰ θυόμενα ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν πρὸ τούτου, ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας.* Kyrill. Lex. msc. bei Alberti zu Hesych. I, p. 1743: *θυμέλη, τράπεζα, ἐφ᾽ ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον,* und: *θυμέλη καὶ ἡ τράπεζα.* Vgl. sonst noch Anm. 48.

68) Schneider S. 60, A. 69; Geppert S. 21, A. 4, wo es nach Anführung der Worte des Pollux heisst: „Nach andern Nachrichten, die aber noch weniger zuverlässig scheinen, sollen sich die ersten Hypokriten auf die Thymele gestellt haben, weshalb auch diese dann für einen Tisch erklärt wird.“ Sommerbrodt fasst, S. VI, die Angabe gar so: Bacchico furore correpti, sacrificio facto in ipsam aram (thymelen) vel, quod credibilius videtur, in mensam, quae mactandis victimis inserviret, ascendebant interque cantandum jocosos miscebant sermones.

69) IV, 123: *Ἐλεὸς δ᾽ ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ᾽ ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.*

des Ausdrucks *θυμέλη* für „Opfertisch" schon deshalb nicht Anstoss genommen werden dürfe, weil dieses Wort auch in der oben[70]) angeführten Stelle des Plutarchos ohne Zweifel einen Esstisch bezeichnet? Es kömmt hier zunächst an auf eine glaubwürdige Erklärung in etymologischer Beziehung; denn die, welche in dem Etymologicum magnum und bei dem Orion gegeben sind, wird man schwerlich billigen wollen. Das Wort *θυμέλη* bedeutet (Anderes unerwähnt zu lassen, was nicht hieher gehört) ursprünglich und eigentlich die Opferstelle. Das, was wir Opfertisch nennen, kann es nur bezeichnen, insofern ursprünglich auf demselben Gerüste sowohl das Opfer verrichtet als auch das Fleisch des Opferthiers zerlegt ward. Das lässt sich sehr wohl annehmen, ja ein solches Verfahren ist offenbar das allereinfachste. Natürlich muss man sich zum Behuf der Verrichtung des Brandopfers ein *ἐπίπυρον* oder einen Opferheerd auf das Gerüst gestellt denken, den man ja, wenn das Fleisch zertheilt werden sollte und er den Platz beengte, wieder wegstellen lassen kann. So könnte man etwa die Bedeutung von Opfertisch bei dem Worte *θυμέλη* erklären; von dieser könnte dann ganz ohne Schwierigkeit die eines Esstisches abgeleitet werden. Inzwischen zweifeln wir unseren Theils durchaus nicht, dass die Bedeutung von Opfertisch nie Statt gehabt habe, und dem Worte nur in dem Bestreben gegeben sei, ein Thymele genanntes, viereckiges, bei Opfern gebräuchliches Gerüst auf dem Wege der Etymologie so zu erklären, dass demselben eine freie Oberfläche zuerkannt würde. Mit einem Worte: die *τράπεζα* in den eben behandelten, die Erklärung des Wortes *θυμέλη* bezweckenden Stellen steht ganz gleich dem *βωμὸς κενὸς ἐπὶ τοῦ μέσου* in den am Anfange dieser Abhandlung besprochenen. Dass übrigens eine solche *τράπεζα* eine *θυμέλη*, „Opferstelle" sein und genannt werden konnte, ebensowohl als ein *βωμὸς κενὸς ἐπὶ τοῦ μέσου* ein *βωμός*, d. i. heiliger Altar, Opferaltar, liegt auf der Hand; dass *τράπεζαι* wirklich als *θυμέλαι* gedient haben, kann nicht bezweifelt werden. Wir wollen nur ein Beispiel anführen, welches zugleich über den Begriff von *τράπεζα* Licht verbreiten kann. *Τράπεζαι*, mensae[71]),

---

70) Anm. 65. (*ὑπὲρ θ.* von der höheren Lage auf der *κλίνη* neben der *θ.*)
71) Cicero de Legg. II, 26.

hiessen die viereckig behauenen liegenden Grabsteine. Auf diesen wurden Opfer verrichtet, freilich nur Spendungen und Weihgüsse [72]), doch das macht Nichts aus. Da haben wir *τράπεζαι* als Opferstellen. Die Bedeutung des Wortes *θυμέλη* in der Stelle des Plutarchos anlangend, rührt dieselbe entweder daher, dass *τράπεζαι* als *θυμέλαι* dienten und sich deshalb die Bezeichnung *θυμέλη* für viereckige Gerüste mit plattenähnlicher Oberfläche festsetzte [73]), oder von der ebenso beschaffenen Thymele in den Schauspielhäusern; so dass also der Speisetisch des Alexander *θυμέλη* genannt wäre als thymeleartiges Gerüst. — Die Bezeichnung der *θυμέλη* als *τράπεζα* hängt also wahrscheinlich zusammen mit der von uns schon angedeuteten und nachgewiesenen Thatsache, dass die Thymele des Theaters ein mit plattenähnlicher freier Oberfläche versehenes Gerüst war; wie auch die Notiz, dass die Sänger auf der *θυμέλη* gestanden, ganz zu unserer Ansicht passt, nach welcher die Choreuten auf der Oberfläche der Thymele des Theaters sangen und tanzten. Ob diese Angaben auf vollwichtiger geschichtlicher Ueberlieferung beruhen, oder ob sie nach Maassgabe des in späterer Zeit Gebräuchlichen erfunden sind, ist in Betreff des eben Bemerkten vollkommen gleichgültig. Jedenfalls aber haben sie eben so viele Glaubwürdigkeit in historischer Beziehung als die anderen auf die Anfänge der dramatischen Kunst bezüglichen Notizen, die des Euanthius [74]) und die von dem Pollux [75]) mitgetheilte, mit welchen sie sich sehr wohl zusammenstellen lassen [76]). — Will man nun aber jenem Be-

---

72) Vgl. Müller, Handb. der Archäol., §. 286, 4.

73) Man vergl. das umgekehrte, aber doch ganz analoge Verhältniss bei dem Worte *βωμός*, welches ursprünglich ganz allgemein *κτίσμα τι ἁπλῶς καὶ ἀνάστημα, ἐφ᾽ οὗ ἔστι βῆναί τι καὶ τεθῆναι* (Eustath. z. Iliad. VIII, 441) bedeutete, und dann spezieller vorzugsweise zur Bezeichnung eines Opferaltars gebraucht wurde.

74) De Tragoed. et Comoed. C. 2: Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

75) S. Anm. 69.

76) Nur hüte man sich bei der Zusammenstellung der Stellen über die *θυμέλη* als *τράπεζα* mit der des Euanthius davor, anzunehmen, dass

richte und dem des Euanthius geschichtliche Wahrheit nicht absprechen und beide als in der Hauptsache übereinstimmend betrachten, so folgt, dass die Thymele des Theaters hervorgegangen sei aus der *θυμέλη* oder ara, auf welcher man bei Dionysosfesten dem Gotte das Opfer darbrachte. Dieses Altargerüst ging mit demselben vom Opfern abgeleiteten Namen in das Theater über, so dass selbst die Gestalt im Wesentlichen keine Veränderung erlitt, nur dass der Opferheerd von der Mitte seiner Oberfläche für gewöhnlich wegblieb, weil man seiner während der theatralischen Aufführungen nicht mehr benöthigt war, er vielmehr bei diesen nur im Wege stand, und dass, insofern dieses wegen der grösseren Anzahl der auf ihm auftretenden Personen und der einen grösseren Raum erfordernden Weise ihrer Darstellung nöthig war, es einen bedeutend grösseren Umfang erhielt. Auch wurde es, seiner nunmehrigen hauptsächlichen Bestimmung als Sing- und Tanzplatz gemäss, immer aus hölzernen Balken und Brettern aufgeführt. Als ursprünglicher Dionysosaltar aber diente es ohne Zweifel fortwährend zum Gebrauch bei den freilich nur unbedeutenden, rasch vorübergehenden Opferhandlungen, die vor dem Anfange der theatralischen Aufführungen verrichtet wurden (zu welchem Behufe es vollkommen genügt, für die Zeit des Opfers einen

---

der Urheber der in jenen gegebenen Nachricht ganz dasselbe ausdrücklich im Sinne gehabt habe, wie der, von welchem die in dieser befindliche herrührt, und wolle vor Allem nicht die rauchenden Altäre, um welche sich ja auch die Chöre bewegt haben sollen, mit der Thymele, auf welcher die Sänger standen, völlig gleich stellen; wie Sommerbrodt, S. VI, thut, der überhaupt mit der Ausgleichung der verschiedenen Angaben nicht fertig werden kann. — Dass es falsch sei, die erst genannten Stellen mit der des Pollux zu identifiziren, ist schon oben, S. 23, bemerkt; dafür kann man aber dieselben, glaub' ich, äusserst passend zusammenstellen: Die ersten Anfänge des Schauspiels bestanden darin, dass man auf der Thymele dem Dionysos Gesänge anstimmte. Aus diesen Sängern ging der Chor der eigentlichen Schauspiele hervor. Dann trat Einer auf den (von der Thymele getrennten) Opfertisch, der den Choreuten antwortete: der erste Hypokrit, freilich ganz aus dem Stegreife und nicht auf der eigentlichen Bühne, die sich erst allmählig aus dem *ἐλεός* entwickelte; daher die Sache auch in die Zeit vor dem Thespis gesetzt wird, dem man die Einführung eines (im Sinne der ausgebildeten dramatischen Kunst so zu nennenden) Hypokriten zuschrieb. Anders Barnhardy, Grundr. der Litt., II, S. 567.

Opferheerd darauf gestellt zu denken), und wurde es, bei der Deutlichkeit der Ableitung des Wortes *θυμέλη* von *θύειν*, selbst noch in späterer Zeit von den Grammatikern als Opferaltar, *βωμός*, gefasst, während doch diese Erklärungsweise für die hauptsächlichste Bestimmung der Thymele des Theaters gar nicht bezeichnend war; so zwar, dass es zur Andeutung dieser des Zusatzes „leer, frei auf der Mitte" bedurfte, durch welchen, streng genommen, der Begriff eines Opferaltars aufgehoben wird. —

Dieses über den Grund und die Berechtigung des Namens der Thymele!

Nun ist über Lage, Gestalt, Höhe, Umfang und Flächeninhalt derselben noch genauer zu sprechen.

Aus den am Anfang dieser Abhandlung behandelten Stellen lernen wir, dass die Thymele auf das Logeion gefolgt sei. Nach denselben scheint es, dass zwischen dem Logeion und der Thymele entweder gar kein oder so gut wie gar kein Zwischenraum gewesen sein könne. Wäre dem anders, so würde doch wohl nach dem Logeion zunächst die Konistra, und, als in dieser befindlich, die Thymele aufgeführt sein. Auch fordert die von uns nach Andeutungen und Zeugnissen dargelegte Ansicht über das Verweilen des Chors auf der Thymele eine solche Ausdehnung derselben gegen das Logeion hin. Es wäre ja seltsam gewesen, wenn der Chor von den Schauspielern, zu denen er in enger Beziehung steht, mit denen er mehrfach in nahe Berührung kömmt, durch eine förmliche Kluft getrennt worden wäre [77]). Dieser Umstand verstattet freilich keineswegs zwischen Thymele und Logeion „„den Durchzug sowohl für den Chor als für andere Aufzüge [78]);"" an so etwas ist aber jetzt auch nicht mehr zu denken [79]). Jenes Ergebniss unserer Unter-

---

77) Bis jetzt hat man die freilich wesentlich anders aufgefasste Thymele entweder „zunächst gegen die Sitze, in der Biegung der Orchestra" (Stieglitz, Archäol. Unterhaltungen, I, S. 87), oder am gewöhnlichsten auf die Mitte des Durchmessers der Orchestra, oder auch an den Ort gesetzt, „wo die beiden Wege, die die Eingänge in die Orchestra bilden, vor dem Logeion zusammentreffen." (Geppert, S. 113).

78) Schlegel, S. 273.

79) Wenn auch Schlegel, S. 266, behauptet, dass „in mehreren Tragödien unten an der Orchestra zwischen dem Logeum und der Thymele

suchungen über die Lage der Thymele wird in Verbindung mit dem anderen, dass die Choreuten auf derselben verweilten, auch dem zusagen, nach dessen Meinung „man von der Thymele aus einen weiteren Blick in die Eingänge zur Orchestra gehabt haben muss, als von dem Logeion aus [80]).“

Was ferner die Gestalt der Thymele anbelangt, so haben wir gesehen, dass diese als viereckiger Bau, Altar und Suggest, auch Tisch, gilt. Nirgendwoher lässt sich merken, dass sie nicht als selbstständig für sich bestehend betrachtet werde. So ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass sie auch auf der dem Proskenion zugekehrten Seite nicht in unmittelbarer Berührung mit diesem gestanden habe, in der Weise, dass sie dort von dem Hyposkenion begränzt, die Bretter ihrer Oberfläche in diesem befestigt und von ihm getragen worden seien. Oder sollte das Gegentheil aus dem kurz vorher über die Stellen in dem Etymologicum und bei dem Suidas Bemerkten folgen? Darüber kann gestritten werden. Wenn übrigens bei der Aufzählung dort neben der Folge der Gegenstände auf einander auch die höhere und niedrigere Lage derselben berücksichtigt ist, so konnte die Thymele selbst in dem Fall eher aufgeführt werden als die Konistra, dass zwischen Logeion und Thymele ein unbedeutender Zwischenraum bestand [81]). Ausser-

---

Wagen und Rosse vorbeiziehen,“ und dann an Aeschylos' Agamemnon erinnert, so hat G. Hermann (De re scenica in Aeschyli Orestea, p. 6 fl.) erwiesen, dass das bei der Aufführung dieser Tragödie keinesweges vorkam.

80) Geppert, a. a O.

81) Dass die mittlere Thür in der Rückwand der Bühne, welche Thür von den in Rede stehenden Lexikographen σκηνή genannt wird, so wie die beiden anderen Thüren in derselben Wand bei dem gewöhnlichen Zustande des Theaters höher lagen als die Oberfläche des Proscenium, ist an sich wahrscheinlich und erhellt aus den wohlerhaltenen Ruinen des Theaters zu Sagalassus, vgl. W. J. Hamilton, Researches in Asia Minor, Vol. I, p. 489, der von jenen Thüren sprechend, bemerkt: Three steps lead up to the threshold from the proscenium, und des früheren Besuchers, F. V. J. Arundell, Discoveries in Asia Minor, Vol. II, p. 39, welcher, wie es scheint, dieselben Stufen im Sinne habend, von vieren redet. Aller Wahrscheinlichkeit nach bezieht sich auf jenen Umstand der Ausdruck καταβὰς in der vielbesprochenen Stelle des Plutarch, Demetr. C. 34: αὐτὸς δὲ καταβάς, ὥςπερ οἱ τραγῳδοί, διὰ τῶν ἄνω παρόδων, welchen freilich G. Hermann (N. Jen. Allg. Litztg, 1843, S. 599) in παραβὰς verändern will. Aber

dem wird sich bald ein Umstand herausstellen, durch welchen, wenn er begründet ist, selbst der Forderung eines unmittelbaren Zusammenhanges Genüge geschieht. Man schreibt ganz allgemein der Thymele terrassenartige Stufen zu. Die Stellen, welche dafür von K. O. Müller[82]) und G. C. W. Schneider[83]) angeführt sind, beweisen gar Nichts. Ebenso lässt sich aus den Bezeichnungsweisen der Thymele als *βῆμα* und als *βωμός*[84]) Nichts mit Sicherheit schliessen; die als *τράπεζα* steht,

---

der Grund, warum Demetrios nicht aus der Mittelthüre der Scenenwand, sondern von der Seite auf das Logeion hervorgetreten sein soll, ist schon von Geppert, S. 121, A. 1, zurückgewiesen; und die Stelle aus Plutarch's Arat, C. 23: *ἐπιστήσας δὲ ταῖς παρόδοις ἑκατέρωθεν τοὺς Ἀχαιούς, αὐτὸς ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς μέσον προῆλθε*, spricht, ausser Anderem, nicht wenig für die Deutung der *ἄνω πάροδοι* in jener auf die Mittelthür. Freilich soll auch in dieser anderen Stelle eine Veränderung vorgenommen und für *ἀπὸ τῆς σκηνῆς* geschrieben werden: *ἐπὶ τ. σκ.*! Der Ausdruck *ἀπὸ τῆς σκηνῆς* in der zweiten Stelle des Plutarch könnte, nebenbei gesagt, benutzt werden, um die Erklärung von *σκηνή* durch „Mittelthür des Theaters" als aus einem Missverständniss hervorgegangen, zu bezeichnen, wenn nicht eine wahrscheinlichere Deutungsweise zur Hand wäre. Wenn Sommerbrodt in der Zeitschr. für Alterthumswissenschaft, April 1845, № 45, S. 353, behauptet, in der Stelle aus Plutarch's Demetrios beziehe sich das *καταβαίνειν* offenbar auf das Hinabsteigen von der Burg ins Theater, „ganz wie bei Plutarch, opp. I, 1037, D. (Arat.): *ἐπεὶ δὲ ἀσφαλῶς ἐδόκει πάντα ἔχειν κατέβαινεν εἰς τὸ θέατρον ἀπὸ τῆς ἄκρας κ. τ. λ.*," so ist das ein augenfälliger Irrthum. Oder stiegen etwa auch die *τραγῳδοί* von der Burg auf die Bühne hinab? — Wir bemerken noch, dass über ähnliche Stufen an den Ausgängen der Paraskenia auf das Proskenion Nichts bekannt ist; was Strack (das Altgr. Theatergebäude, S. 5) in dieser Beziehung über das Theater von Syrakus berichtet, beruht auf offenbarem Missverständniss. — Auch wenn Schauspiele gegeben wurden, lagen die Thüren in der Rückwand der Bühne ohne Zweifel höher als der gedielte Boden des Logeion; dass eben dasselbe Verhältniss rücksichtlich der Höhe des Logeion zu der der Thymele Statt hatte, werden wir gleich sehen; dass diese wiederum über die Konistra erhaben war, lehren die Stellen der Lexikographen.

82) Anhang, S. 35.

83) S. 262. Die hier von Schneider nachträglich beigebrachte Stelle des Artemidor, II, 3, braucht man nur durchzulesen, um zu sehen, dass in ihr *θυμέλη* das Logeion bezeichne.

84) Sommerbrodt S. IX: — quod Pollux (s. Anm. 26) dicit *εἴτε βῆμα*, nescio an in eo lateat non leve quoddam indicium, quo aram illam gradibus instructam fuisse intelligatur. Cui sententiae fidem afferunt verba Isidor. Origg. XVIII, 47 (s. Anm. 27). Inwiefern denn? Sed sunt hae

so viel wir sehen, geradezu entgegen. Auch würde ein solcher terrassenförmiger Bau den Uebelstand mit sich führen, dass der Flächeninhalt der Oberfläche, je mehr Terrassen angebracht wurden, desto kleiner geworden wäre, während es doch ohne Zweifel das Zweckmässigste war, für denselben Raum die möglichst grösste Oberfläche zu erzielen. Mehrere Stufenabsätze wären aber bei der Thymele des Theaters nöthig gewesen, wenn die Stufen zum Hinaufsteigen bequem sein sollten, und das Gerüst nicht niedrig war. An die Stelle der Absätze, wie sie die terrassenförmige Gestalt der Thymele mit sich bringen würde, können, insofern die Höhe der Oberfläche der Thymele über der Konistra nicht erlaubte, mit einem Schritt aus dieser auf jene zu steigen, leicht Treppen gesetzt werden. Die Treppe aber, welche an der dem Logeion zugewandten Seite der Thymele angebracht war, kann, namentlich in Verbindung mit der, von welcher wir aus Schriftstellerzeugnissen [85]) wissen, dass sie aus der Orchestra auf die Bühne führte, dazu dienen, den nöthigen Zusammenhang zwischen Thymele und Logeion herzustellen; zumal die Treppen sicherlich von nicht unbedeutender Breite waren. Anderes, was zur Aufklärung der Gestalt der Thymele dienen kann, wird weiter unten vorgebracht werden.

Die Bestimmung der Höhe der Thymele hängt hauptsächlich davon ab, wie man die Höhe des Logeion ansetzt.

Man richtet sich in dieser Beziehung allgemein nach einer Stelle des Vitruvius [86]), in welcher für das Logeion des Grie-

---

tamen conjecturae, certi nihil. Sehr richtig! Uebrigens hätte die Bezeichnung der Thymele als *βωμὸς* mit wenigstens eben so grossem und doch eben so geringem Scheine in Anschlag gebracht werden können.

85) Athenaeus de mach. p. 8: *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.* Pollux IV, 127: *εἰςελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* Schol. ad Arist. Pac. Vs. 726: *κάτεισι γὰρ ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν κλίμαξιν· ἐχόμενος δὲ τῆς Εἰρήνης καταβαίνει ὁ πρεσβύτης ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν.*

86) V, 8: — ampliorem habent orchestram Graeci et scenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod *λογεῖον* appellant, ideo quod apud eos tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones, itaque ex eo scenici et thyme-

chischen Theaters eine Höhe von nicht weniger als zehn und nicht mehr als zwölf Fuss verlangt wird. Unter Logeion ist natürlich nicht der steinerne Bau des Proskenion, sondern, wie gewöhnlich, der hölzerne Ueberbau zu verstehen[87]). Nur A. W. von Schlegel erklärt sich gegen jenen Ansatz, der sich auf eine falsche Lesart im Texte des Vitruvius gründe[88]). „„Er wäre seiner eignen Lehren ganz uneingedenk gewesen, wenn er diess gesagt hätte: denn er hatte kurz zuvor für das römische Theater die Vorschrift ertheilt, die Bühne dürfe nicht mehr als fünf Fuss über die Orchestra erhöht sein, damit die darin sitzenden Senatoren die Bewegungen aller Schauspieler sehen könnten[89]). Diess gilt nun ebenfalls von den Choreuten; der Unterschied liegt nur im Sitzen oder Stehen."" Dass Vitruvius seiner eignen Lehren uneingedenk gewesen, kann ihm nach unserer Ueberzeugung nicht vorgeworfen werden, da er an die Choreuten in der Orchestra des Griechischen Theaters gar nicht

---

lici graece separatim nominantur. Ejus logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim.

87) G. Hermann äussert freilich in der N. Jen. Allg. Litztg, 1843, S. 596, von der „Orchestra der Schauspiele" handelnd: „Aber von der letztern sprach Vitruvius gar nicht und konnte nicht von ihr sprechen, da er als Baumeister es blos mit Dem, was von Stein erbaut werden sollte, zu thun hatte." Hätte Vitruvius in unserer Stelle den steinernen Bau im Sinne gehabt, so hätte er ja gar Nichts bestimmt. Was aber die Orchestra der Schauspiele anbelangt, so hat Vitruvius ohne Zweifel an dieselbe gar nicht einmal gedacht. In den eben mitgetheilten Worten können doch unmöglich unter den artifices, welche suas per orchestram praestant actiones und thymelici graece nominantur, die Choreuten der Tragödie und Komödie mitbegriffen sein.

88) S. 271 fll. Für altitudo soll latitudo gelesen werden, welches wirklich die Lesart einer Handschrift sei.

89) V, 6. Wir theilen die auch für die kritische Behandlung der obigen nicht unwichtige Stelle, soweit sie hieher gehört, mit: Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata; et ejus pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti, qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus. In beiden Stellen spricht Vitruvius gleichmässig zuerst von der Breite des Logeion mehr im Allgemeinen und dann über die Höhe desselben mit genauer Angabe des Maasses. Ich glaube, auch die Beobachtung dieses Umstandes müsse die Aenderung der einen Stelle misslich erscheinen lassen.

dachte [90]). Ehe man ihn deshalb der Gedankenlosigkeit zeihet, denke man selbst darüber nach, wie es zu seiner Zeit mit den dramatischen Chören bei den Griechen für gewöhnlich zugestanden haben möge. Doch hat Schlegel noch einen anderen, wenn auch, selbst nach seiner Ansicht, nicht so gewichtigen Grund: „„Beim Pollux würde man vergeblich nach Messungen suchen; indessen giebt er [91]) doch eine Nachricht, die meine Behauptung mittelbar bestätigt: „Das dem Theatron zugewendete, unter dem Logeum liegende Hyposcenium war mit Säulen und kleinen Statuen verziert.“ Wenn die Erhöhung der Bühne zehn bis zwölf Fuss betrug, so hätten die zwischen Halbsäulen oder flachen Pilastern in Blenden aufgestellten Figuren, Postament und Gesimse abgerechnet, noch immer beträchtlich über Lebensgrösse sein können. So aber waren es nur Bildsäulchen (*ἀγαλμάτια*).““ Es frägt sich hier vor allen Dingen, ob Pollux von dem Proskenion spricht wie es aussah wenn Schauspiele gegeben wurden, oder ob er den gewöhnlichen Zustand desselben im Auge hat. Letzteres ist G. Hermann's Ansicht [92]); wir zweifeln nicht, dass Ersteres

---

90) S. Anm. 87.

91) IV, 124: *Τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*

92) N. Jen. Allg. Litztg, 1843, S. 597: „Hyposcenium ist die den Zuschauern zugekehrte Wand unter dem Proscenium, die mit Säulen und Statuen geschmückt war, wie Pollux IV, 124, und die Inschrift des Theaters zu Patara bezeugen. Diese Wand war, wenn Schauspiele gegeben wurden, durch die vor ihr errichtete Orchestra verdeckt; wurden aber keine Schauspiele aufgeführt, so würde eine kahle Wand ohne Säulen und Ornamente den Zuschauern gegenüber einen missfälligen Anblick gegeben haben.“ Die Inschrift des Theaters zu Patara, welche nebst anderen nicht hieher gehörenden Stellen auch von Schneider, S. 77, A. 98, mit der des Pollux zusammengestellt ist, beweis't, so viel ich sehe, gar Nichts. Wäre aber auch in ihr mit unzweideutigen Worten von der Schmückung des Hyposkenion durch Bildsäulen die Rede, so müsste doch die Erwähnung eines gedielten Logeion Bedenken erregen, sie zum Beweise dessen zu benutzen, was Hermann aus ihr darthun will. — Dass das Hyposkenion bei Aufführungen von Schauspielen ganz verdeckt gewesen sei, ist eine zweifelsohne falsche Annahme. — Inwiefern eine kahle Wand ohne Säulen und Ornamente, die aber doch sicherlich eine Marmorbekleidung hatte, einen missfälligen Anblick gegeben haben könne, ist schwer einzusehen, da ja solche Wände etwas ganz Gewöhnliches und allgemein Beliebtes waren.

das Wahre sei. Das bestätigen auch die Gemälde, auf welchen die den Zuschauern zugekehrte Wand des Hyposkenion mit Säulen [93]) und anderen Zierrathen [94]) geschmückt ist, und rücksichtlich deren es gar keinem Zweifel unterliegen kann, dass sie uns dieselbe zeigen, wie sie sich während scenischer Aufführungen ausnahm. Ist dem aber so, so wird man jetzt, wenn man überall auf das von Schlegel über den Ausdruck *ἀγαλμάτια* Bemerkte etwas geben will, dasselbe nicht für eine Untersuchung über die Höhe des Logeion im Allgemeinen, sondern vielmehr für die Beantwortung der Frage in Anschlag bringen wollen, wie viel höher die dem Theatron zugekehrte Wand des Hyposkenion gewesen sei als die Thymele. Doch es genügt, den Schlegel'schen Muthmaassungen das Thatsächliche an einigen Monumenten entgegen zu stellen: dem Proskenion des Theaters von Segesta wird von dem Duca di Serradifalco [95]) eine Höhe von beinahe zehn Fuss zuge-

---

Wohl aber wäre es etwas sehr Auffallendes und Unschönes gewesen, wenn, während der Steinbau der Skene, der Paraskenien, des Proskenion eine Bekleidung erhielt und sich vor dem Hyposkenion die aus Holz errichtete Thymele befand, jenes allein, wenigstens in seinem oberen Theile, den nackten Marmor gezeigt hätte.

93) Millingen, Peint. de collect. div. pl. XLVI; Geppert, Taf. IV.

94) Pfeilern und Kränzen: d'Hancarville Antiq. Etrusq., Grecq. et Rom. T. III, pl. 108, Millin Gal. myth. T. XIII, 48, Müller Denkm. d. alten Kunst II, 18, 195, Geppert Taf. III, F. 2, Lenormant und de Witte Élite des Mon. céramogr. T. I, pl. 36; Kandelabern und wollenen Schnüren: *στέμματα*, Monum. ined. dell' Inst. di corr. archeol. Vol. IV, t. 12.

95) Le Antichità della Sicilia, Vol. I, p. 130 fl., wo es in Berücksichtigung der Stelle des Vitruvius mit Bezug auf die am basamento des Scenengebäudes ne' lati, sporgenti, negli angoli interni (p. 128) angebrachten Satyrfiguren heisst: Or se all' altezza di palmi 4, a cui arriva la metà inferiore del satiro che tuttavia esiste, si unisca l'altra metà superiore, e vi si aggiunga un altro palmo, altezza della fascia scorniciata, che coronava il basamento della scena, si vedrà agevolmente come il pulpito del nostro teatro risponda quasi all' altezza di 10 piedi, ch' è quella indicata da Vitruvio pe' teatri greci, ed al doppio di quanto usavasi da' Romani. Diese Stelle muss Strack ganz übersehen haben, da er, a. a. O. S. 5, schreibt, die Höhe des Logeion „möge bei kleinen Theatern, wie z. B. bei dem zu Egesta, gewiss geringer gewesen sein," als Vitruvius verlange. Hat es nun mit jener Berechnung Serradifalco's seine Richtigkeit, und richtete sich, wie Strack annimmt, die Höhe des Logeion nach den allgemeinen Dimensionen des

schätzt, das des Theaters von Sagalassus schlägt Hamilton [96]) als zehn bis zwölf Fuss hoch an. Dies sind, wie man sieht, freilich nur Berechnungen des einst Gewesenen aus noch vorhandenen Indizien; doch wird Niemand Anstand nehmen, dem Resultate derselben volle Beweiskraft für die Richtigkeit der hergebrachten Schreibart in der Stelle des Vitruvius beizumessen. Auch hat es mit der Vorschrift des Architekten seine guten Gründe. Freilich ist noch von Niemandem auseinandergesetzt, warum das Logeion des Griechischen Theaters jene Höhe haben musste, während es allerdings klar genug ist, weshalb es dieselbe haben konnte. Es genügt schwerlich, zu sagen, man habe die Götter und Heroen auf erhöhtem Boden auftreten lassen, um dieselben auch dadurch erhabener darzustellen. Auch würde das nicht auf die Komödie passen. Der Hauptgrund liegt darin, dass vor der Bühne, auf welcher die Schauspieler auftraten, noch eine andere lag, die dem Chor eignete: die Thymele. Lässt man diese nach den obigen [97]) Mittheilungen aus dem viereckigen Altargerüst hervorgehen und die Bühne aus dem dazu gehörenden Opfertische, so würde man sehr gegen das in solchen Dingen durchweg zu gewahrende Prinzip strenger historischer Entwickelung verstossen, wenn man der Thymele etwa nur eine ganz unbeträchtliche, dem Logeion dagegen eine im Verhältniss dazu bedeutende Höhe zuschriebe. Aber auch ohne jenes wird man der Thymele eine gewisse Höhe nicht absprechen wollen, wenn man daran denkt, dass sie ein zum Auftreten dienendes Gerüst war, und zwar in Gebäuden von meist sehr beträchtlicher Grösse und an einem Theile dieser Gebäude, der öfters noch tiefer lag als das ihn umgebende Erdreich. Dabei sind wir übrigens keinesweges gewillt, die von dem Vitruvius über die Höhe des Logeion an Baumeister ertheilte Vorschrift als eine Norm zu betrachten, die bei allen vor seiner Zeit erbauten Griechischen Theatern wirklich ganz genau beobachtet worden wäre — zu-

---

ganzen Theatergebäudes, so ist anzunehmen, dass jene häufig noch das von Vitruvius gesetzte höchste Maass überschritten habe.

96) A. a. O.: The proscenium is destroyed, as is also the wall of the pulpitum; but they appear to have been 10 or 12 ft. above the orchestra.

97) S. 23 fll.

mal auch anderweitig bekannt ist, dass seine Theorien nicht immer mit der Praxis übereinstimmen —, glauben jedoch, dass sein Ansatz in vielen Fällen das Richtige treffe [98]).

Bei der Schätzung der Höhe der Thymele nach der des Logeion sind es nun hauptsächlich zwei Punkte, deren Berücksichtigung zu einem ungefähren Ergebnisse mit der in dieser Frage überall möglichen Sicherheit führt. Von der einen Seite ist zu beherzigen, dass der Chor von seiner Stellung aus die Bühne gehörig übersehen können müsse, dass er nicht wie aus einem Kellergeschosse hinaufsprechen dürfe zu den Schauspielern, dass die Lage seines Standortes im Verhältniss zu der des Logeion so anzusetzen sei, wie die enge Berührung verlangt, in welcher er mehrfach zu den Schauspielern steht, und zu dem, was auf der Bühne vorgeht [99]), wenn nicht alle Illusion auf das Gröblichste zerstört werden soll. Auf der anderen Seite darf man aber die Thymele auch nicht zu hoch ansetzen, weil sonst die Choreuten und die anderen Personen, welche sich auf ihr befanden, den Zuschauern den Blick auf die Bühne und die Schauspieler benommen haben würden [100]).

---

98) Selbst Schlegel nimmt späterhin, S. 285, doch eine Höhe von sieben bis acht Fuss von dem steinernen Boden bis zu der durch Böcke gestützten und mit Dielen belegten Balkenlage, worauf die Bühne ruhete, an; er würde gewiss die Stelle des Vitruvius nicht angetastet haben, wenn ihm dabei in den Sinn gekommen wäre, dass die „Holzbekleidung der Orchestra" keinesweges so niedrig zu sein brauchte, wie er sie sich denkt.

99) Belege im Einzelnen bei Schlegel, S. 272 und 274; vgl. auch Hartung, Eurip. restitut., I, p. 21 und 480.

100) In Bezug hierauf giebt Schneider, S. 74, A. 94, dem Brettergerüste in der Orchestra bei einer Höhe des Logeion von zehn Fuss eine Höhe von höchstens fünf Fuss; dagegen schlägt G. Hermann in den Opusc., S. 153, die Erhöhung desselben über die Konistra in Berücksichtigung der beiden Ansätze der Höhe des Logeion bei dem Vitruvius auf etwa acht bis zehn Fuss an. Eine solche Höhe dürfte jedenfalls zu bedeutend sein, während wir es dahingestellt sein lassen wollen, ob nicht von der Schneider'schen Annahme das Gegentheil gelten müsse. — In Gesner's Thesaurus findet sich u. d. W. Pulpitum diese Bemerkung: „*θυμέλη, σανίδωμα ἐπίπεδον* Gloss. Lat. Gr." Dass das letzte Wort nicht vollwichtiges Zeugniss gegen die Annahme einer gewissen Höhe der Thymele dramatischer Chöre im Griechischen Theater sein könne, wird wohl leicht zugegeben werden; eher könnte es für die ebene Oberfläche derselben beigebracht werden, wenn es nicht wahrscheinlicher wäre, dass sich die Erklärung auf ein anderes auch *θυμέλη* genanntes Gerüst beziehe.

Andere zur Berechnung der ungefähren Höhe des Gerüstes in der Orchestra angewandte Hülfsmittel sind entweder sehr misslich oder durchaus nichtig.

Man hat die schon oben [101]) nebenbei erwähnte Treppe hiehergezogen, welche von der Orchestra auf das Logeion führt; behauptet, dass dieselbe „„wohl kaum mehr als drei oder vier niedrige Stufen enthielt,““ und so die Annahme unterstützt, „„dass die für die Schauspiele errichtete mit Brettern belegte Orchestra nur um wenige Stufen tiefer als die Bühne liegen konnte [102]).““ Diese Treppe finden wir mehrfach auf Vasenbildern und Wandgemälden dargestellt [103]). Die Zahl der Stufen ist verschieden, doch kommen bis zu sieben Stufen vor, und es kann wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass selbst die Künstler, welche die Stufen in grösserer Anzahl darstellen, eher zu wenige als zu viele angegeben haben [104]).

---

101) S. 30.

102) G. Hermann in der N. Jen. Allg. Litztg., 1843, S. 600.

103) Vgl. ausser den oben in Anm. 94 angeführten Vasenbildern die Wandgemälde in Antich. di Ercolano, Pitture, T. IV, t. 36—38; T. II, t. 28, und Mus. Borbon. V. VII, t. 56; Mus. Borb. V. V, t. 1. Ob das zuerst von Lenormant: Cur Plato Aristophanem in convivium induxerit, Paris 1838, dann in der Él. céramogr. T. II, pl. 94, herausgegebene, auch bei Geppert, T. V, abgebildete Vasengemälde hierher gehöre, ist die Frage.

104) Manchmal scheint es sogar, als hätten die Künstler selbst andeuten wollen, dass nicht die ganze Treppe dargestellt sein solle. — Wie wenig man bei solchen Dingen in Kunstwerken dieser Art darauf rechnen kann die richtigen Maasse genau dargestellt zu finden, sei erlaubt an einem Beispiele darzuthun. Auf dem Vasenbilde mit der Darstellung des Besuches des Zeus bei der Alkmene (bei Winckelmann Mon. ined. 190, d'Hancarville T. IV, t. 105, Müller Denkm. d. a. K., II, 3, 49, und anderswo) und auf dem ähnlichen, aber wohl nicht gleich zu deutenden, sondern auf das Liebesabentheuer eines Menschen bezüglichen, welches Panofka herausgegeben hat, Cab. Pourtalès pl. X, Bild. ant. Leb. Taf. XIX, 6, Griechen und Griechinnen T. II, 10, befindet sich das aus dem Fenster schauende Weib ohne Zweifel in der *διστεγία*, vgl. Pollux IV, 129: *ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τινες κατοπτεύουσιν, ἢ γραΐδια ἢ γύναια καταβλέπει.* Dennoch hat die Leiter des Liebhabers dort, wie es scheint, nur acht (die Zeichnung bei d'Hancarville beruht auf Irrthum), hier muthmaasslich nur sieben Sprossen; dabei reicht sie aber vollkommen an das Fenster, welches indessen, trotz dem, dass es zu der *διστεγία* gehört, nicht höher liegt als die Männer gross sind.

Auch sind dieselben mehrmals keinesweges niedrig gebildet. Dazu kömmt, dass die Worte des Mechanikers Athenäos die Annahme einer bedeutenderen Höhe dieser Treppen zu fordern scheinen [105]. Die Berücksichtigung derselben zum Behufe der

---

105) Das hat G. Hermann sehr richtig eingesehen, aber unter der Voraussetzung, dass der Treppe nur eine geringe Höhe zukomme, durch allerdings scharfsinnige Deutung die Worte des Athenäos mit jener Voraussetzung in Einklang zu bringen gesucht, N. Jen. Allg. Litztg., 1813, S. 600 fl. Wir können nicht umhin, seine die Stelle des Mechanikers in jeder anderen Beziehung vollkommen aufklärenden Worte hierherzusetzen: „Befremdlich kann es scheinen, wie Sturmleitern mit Treppen von einigen wenigen Stufen verglichen werden konnten. Diese Bedenklichkeit lös't sich dadurch, dass, da *κλίμαξ* der gemeinsame Name für Leiter und Treppe ist, ein allgemein bekanntes Beispiel genommen werden musste, um die Beschaffenheit jener neu erfundenen Sturmleitern anschaulich zu machen. Da nun der Unterschied zwischen einer Leiter und einer Treppe darin besteht, dass auf der Leiter nur Einer auf einmal, auf der Treppe aber Mehre neben einander zugleich aufsteigen können, so zeigt sich nicht nur, wie jene Sturmleitern beschaffen waren, sondern auch, warum sie als unbrauchbar verworfen wurden. Denn solche breite treppenförmige Sturmleitern können theils nicht an jeder Stelle und nicht mit solcher Leichtigkeit und Schnelligkeit, wie einfache, angelegt werden, theils bewirkt ihre Beschädigung durch die Belagerten, dass zugleich Alle mit einander, die auf einer solchen Treppe stehen, herabstürzen.“ — Es sei vergönnt, über die auf die Bühne führende Treppe, mit welcher die auf die Thymele leitenden Aehnlichkeit gehabt haben werden, an dieser Stelle noch Einiges zu sagen. Wie wichtig und bedeutend dieselbe gewesen sei, erhellt auch daraus, dass sie auf Kunstdenkmälern, wo eine Bühne dargestellt werden sollte, mehrfach so gut wie allein gebildet ist. G. Hermann schreibt a. a. O.: „Ob nur eine solche kleine Treppe oder zwei, und wo sie angebracht worden seien, hat sich wahrscheinlich nach dem jedesmaligen Bedürfniss gerichtet. Daher waren sie nicht festgemacht, sondern wurden an die gehörige Stelle hingesetzt.“ Die Ansicht, dass „die Richtung, in welcher sie angeschoben worden, in verschiedenen Fällen eine verschiedene gewesen sein kann,“ theilt auch der von ihm recensirte Strack, S. 5. Es ist schwer, ja unmöglich, das Gegentheil zu beweisen, aber, aufrichtig gestanden, sehe ich weder die Nothwendigkeit noch auch die Wahrscheinlichkeit einer dieser Vermuthungen ein. Alle Kunstdenkmäler zeigen uns nur eine Treppe, und diese immer an die Mitte des Prosceniums, und zwar rechtwinklig, angelegt. Wenn man sich nun dieselbe sehr breit zu denken hat, wie Hermann selbst mit vollkommenem Rechte annimmt, so mochte sie für jedes Bedürfniss des Verkehrs zwischen Logeion und Thymele genügen. Dass die Treppe nicht fest war, rührt daher, weil sie nicht zum Steinbau

Ermittelung der Höhe des Logeion geschah aber bis jetzt unter der Voraussetzung, dass sie unmittelbar von dem Gerüste in der Orchestra auf die Bühne führten. Diese Annahme ist durch das vorher über die Gestalt der Thymele Gesagte wenn nicht als falsch erwiesen, so doch wenigstens sehr erschüttert worden. Wie aber, wenn wir jetzt die Wahrscheinlichkeit oder, wie wir glauben, Gewissheit, dass die an das Proskenion gelegte Treppe eine beträchtliche Höhe gehabt habe, gebrauchen wollen, um darzuthun, dass jene Treppe aus der Konistra auf die Bühne geführt habe, und weiter, um unsere Ansicht zu bestätigen, dass die Thymele ein selbstständiger, nicht unmittelbar an die Wand des Hyposkenion stossender Bau gewesen sei?

Ferner hat man geglaubt [106]), das Maass der Erhöhung der Bühne über das Brettergerüst der Orchestra aus dem Verhältniss der Höhe berechnen zu können, in welchem auf einem Vasenbilde das Logeion zu den auf ihm dargestellten Menschen steht. Man hätte mehrere ähnliche Denkmäler vergleichen können, oder besser: sollen. Denn das Ergebniss einer aufmerksamen Betrachtung und Vergleichung würde ohne Zweifel die Erkenntniss der Unzulänglichkeit dieses Beweismittels gewesen sein.

Wenn wir es nicht wagen, die Höhe der Thymele auch nur durchschnittlich durch eine feste Zahlenangabe zu bestimmen, und uns damit bescheiden, das zu einem allgemeinen Urtheile über diesen Gegenstand Geeignete vorzulegen und zu prüfen, so wächst unsere Scheu vor willkührlichen Ansätzen, wo es gilt, über Breite und Länge der Thymele, über den Flächeninhalt ihrer Oberfläche etwas Genaueres auszumachen. Wir begnügen uns in dieser Beziehung damit, darauf aufmerksam zu machen, dass je nach Zeit und Ort und nach Art der Aufführungen Verschiedenheiten Statt gehabt haben werden, und rücksichtlich der grössten Ausdehnung der Oberfläche dieses Gerüstes in guter Griechischer Zeit zu bemerken, dass

---

gehörte, und das hat wiederum darin seinen Grund, dass sie auf das zum Behufe der Aufführung von Schauspielen jedesmal eigens auch von Holz construirte Logeion führen sollte.

106) Vgl. N. Jen. Allg. Litztg., 1842, № 114, S. 475.

auf demselben nicht allein der aus vierundzwanzig Personen bestehende Chor der Komödie bequem seine Tanzweisen entfalten und die Parabase vornehmen konnte, sondern dass jenes auch in Bezug auf den funfzig Mann starken kyklischen Chor Statt hatte; wodurch — mag man nun über den Raum, den jene Tanzweisen erforderten, denken wie man will — ein Flächeninhalt von der Grösse bedingt wird, dass es kaum nöthig ist, den gehörigen Platz für Musiker [107]) und Polizeibediente ausserdem noch besonders zu beanspruchen.

Es bleibt uns nämlich jetzt noch über, zu bestimmen, welche Personen während der Aufführungen von Dramen, und wo sie ihren Platz auf der Thymele gehabt haben.

Dass nach unserer Ansicht hieher die Chöre gehören, ist aus dem Vorstehenden bekannt. Der von dem Tanze derselben auf der Thymele zunächst auf diese, dann auf den ganzen Raum des Theatergebäudes, in welchem sie belegen war, übergegangene Name Orchestra hat jenen, nicht allein zufällig bei den erhaltenen Schriftstellern früher vorkommenden [108]), sondern, wie wir jetzt wohl mit Bestimmtheit sagen können, auch wirklich ursprünglicheren, so verdunkelt, dass man bis jetzt die Identität beider, insofern sie dasselbe Gerüst im Theater bezeichnen, verkannt hat; während der althergebrachte Name, wie es scheint, nur an dem Gerüste haftete, und nicht auch auf den weiteren Raum umher überging, eben weil es fortwährend im Bewusstsein blieb, dass er ursprünglich nichts Anderes bedeutete, als „Opferaltar;" womit es zusammenhängt, dass auch in der Sprache des gewöhnlichen Lebens das Wort θυμέλη wohl von einem Gerüste, nicht aber von einer blossen Fläche gebräuchlich war. — Der gewöhnliche Standort der dramatischen

---

107) Die Anzahl der Musiker der dramatischen Chöre anlangend, habe ich in den Advers. in Aesch. Prometh. V. et Aristoph. Aves, p. 37 fll., nachgewiesen, dass bei der Aufführung der Vögel des Aristophanes vier solche Musiker bethätigt waren. Dies hat G. Hermann gebilligt, ja er hat die Vierzahl auch für die Tragödie angenommen, De re scen. in Aesch. Orest. p. 15. Ich werde aber anderswo darthun, dass es mit dieser in jenem Stücke seine eigene Bewandniss habe, und dass sowohl in der Komödie als auch in der Tragödie und im Satyrspiel die Zahl der Musiker des Chores für gewöhnlich auf die Hälfte beschränkt gewesen sei.

108) Vgl. Anm. 38.

Chöre wird natürlich auf dem gegen das Logeion hin gelegenen Theile der Thymele gewesen sein. Man hat bei der Voraussetzung, dass der Chor nach Reihen und Gliedern in einem Viereck aufgestellt gewesen sei, und dass die vorzüglichsten Choreuten den Zuschauern zunächst gestanden haben, mehrfach die Ansicht gehegt, dass der Hegemon einer höheren Stelle bedürfe, um über die anderen Reihen hinweg mit den Personen der Bühne sprechen zu können. Eine solche können wir ihm auf unserer Thymele nicht bieten, es müsste denn ein beweglicher, zu diesem Behufe besonders hingesetzter Tritt sein. Aber mit Recht hat G. Hermann jene Ansicht für eine ganz abgeschmackte erklärt [109]. Wenn wir nun auch seiner Meinung nicht beistimmen können, „„dass der Chor, nachdem er hereingekommen war, und gerade aus gehend sich mit der linken Seite den Zuschauern präsentirt hatte, auf der Orchestra eine Schwenkung rechts machte, wodurch nun die linke Seite gegen die Bühne gekehrt war, und in ihrer Mitte der Chorführer den Platz einnahm, den er haben musste, um mit den Schauspielern zu sprechen,“ — so genügt für unseren jetzigen Zweck, darauf aufmerksam zu machen, dass die Annahme einer anderen Aufstellungsweise nothwendig sei, in welcher der Hegemon weder den Blicken der Schauspieler noch denen der Zuschauer durch andere Choreuten entzogen war. — Nach der herkömmlichen Meinung, die sich auf den Hesychios [110]) stützt, waren, damit der Chor ordentlich in Reihe und Glied stehe, Linien in der Orchestra gezogen, die von der Thymele nicht verschieden ist. Wir machen unbedenklich die Worte G. Hermann's zu den unsrigen: „„Es ist aber nicht abzusehen, warum eine so kleine Anzahl von 15, oder in der Komödie 24 Personen, die noch überdies wohl eingeübt waren, solcher Linien bedurft hätten, um in Reihe und Glied zu stehen. Vielmehr ist es zu glauben, dass bei den mannigfachen Abwechslungen der Stellungen und Touren, die der Chor zu machen hatte, an verschiedenen Stellen der Orchestra Linien gezogen waren, die als Zeichen dienten, wohin der Chor oder dessen

109) Opusc. S. 143 fll.

110) U. d. W. *Γραμμαί: γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι.*

einzelne Theile bei den verschiedenen Evolutionen zu treten, und wie weit sie wegzugehen oder sich zurückzuziehen hatten, damit auf beiden Seiten die erforderliche Gleichheit beachtet würde; z. B. in der Parabasis.""

Neben dem Chore befanden sich auf der Thymele ohne Zweifel die Musiker des Chors. Sie standen ja zu jenem in der engsten Beziehung. Wie sie beim Einzuge des Chors an der Spitze desselben aufzogen, haben wir anderswo [111]) nachgewiesen; dass, ganz dem gemäss, am Schlusse der Dramen Choreuten und Flötenspieler zusammen abmarschirten, wird ausdrücklich bezeugt [112]). Ebenso hören wir, dass bei den Märschen der Choreuten der Tragödie der Flötenspieler voraufging [113]), wobei gewiss nicht allein an den Einzug und Abzug zu denken ist, sondern auch an die Marschbewegungen auf der Thymele; und dasselbe fand bei diesen sicherlich auch in der Komödie Statt. Ist es glaublich, dass die Musiker, nachdem sie den Chor auf das Gerüst der Thymele gebracht, in den Kellerraum hinabgestiegen seien, welchen man ihnen zugewiesen hat [114]), und wieder auf jenes hinaufgegangen, so oft sie

---

111) Advers., a. a. O.

112) Suidas: *Ἐξόδιοι νόμοι, δι' ὧν ἐξῄεσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ αὐληταί. Οὕτω Κρατῖνος· τοὺς ἐξοδίους ὑμῖν ἵν' αὐλῶ τοὺς νόμους.*

113) Schol. zu Arist. Wesp. Vs. 580: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ὁδοῖς τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προςώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.*

114) G. Hermann (Opusc., S. 152 fl.) setzt sie auf die Stufen des in der Mitte der Konistra stehenden, unmittelbar auf die „Orchestra der Schauspiele" folgenden und von dieser überragten Altars, in welchem man bisher gewöhnlich die Thymele erkannte, „auf dessen Stufen die Flötenspieler und die Polizei stehen konnten ohne den Zuschauern im Wege zu seyn, indem sie vermuthlich, wie noch in unsern Theatern, kaum mit den Köpfen über den Boden der Orchestra hervorragten." Schneider, dem es besonders daran liegt, „die Flötenbläser und den Souffleur (über den Bernhardy im Grundr. d. G. Lit., Th. II, S. 648, zu vergleichen) möglichst zu verbergen," macht ihnen an der entgegengesetzten Seite des Brettergerüstes „einen von der Mehrzahl der Zuschauer weniger bemerkten Raum" aus, „hinter der Thymele, der sie wahrscheinlich den Rücken zukehrten, vor sich ein Pult zu den Noten habend," S. 76 fl., A. 97, vgl. auch S. 8. An beiden Stellen der Konistra haben auch wir Platz für die Musiker, möchten ihnen aber keine von beiden anweisen. — Ganz auffallend ist es, wenn Bernhardy, nachdem er, a. a. O. S. 619, im Texte über den

an die Spitze der Chöre treten mussten? Und warum überall jenes Bestreben, die Musiker von den Chören zu trennen, da das Gerüst, auf dem diese sich befanden, auch Platz für jene bot, oder gar, jene den Augen der Zuschauer zu entziehen? Bei der Aufführung der Dithyramben verweilten sicherlich die Musiker neben den Choreuten auf der Thymele. Inwiefern das aus einer früher beigebrachten Stelle des Athenäos und aus der von diesem angezogenen des Pratinas folge, ist schon dargethan [115]); es wird aber auch ausdrücklich bezeugt [116]), dass

---

Standort der Flötenspieler ganz so entschieden hat wie G. Hermann, in der Anmerkung, S. 627, schreibt: „Man pflegt anzunehmen, dass sie auf den Stufen der Thymele standen, ohne Beweis, wofür am wenigsten Ath. XIV, p. 631. F. gelten wird; wahrscheinlicher unterstützten sie ungesehen oder auch hinter der Scene, namentlich an denjenigen Stellen der Komödie, wo in den Scholien eine *παρεπιγραφή* sich findet.“ Dass Letzteres vorgekommen sei, ist bekannt genug und nicht in Abrede zu stellen, wohl aber, dass es von den Musikern des Chors geschehen sei. Das über die Stelle des Athenäos Gesagte ist wahr, gehört aber nicht hierher.

115) S. 11 fll.

116) Von dem Schol. zu Aeschin. Timarch. in den Abhandl. der Berliner Akad. der Wissensch. a. d. J. 1836, S. 288: *ἐν τοῖς χοροῖς δὲ τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο αὐλητής.* — Damit es bei der Vergleichung von unserer Anm. 52. nicht scheine, als müsse diese Stelle durch das dort Beigebrachte an Beweiskraft verlieren, sehe ich mich gezwungen, auf den für gewöhnlich nicht beachteten Umstand aufmerksam zu machen, dass unter den auf die Aufstellungsweise der kyklischen Chöre bezüglichen Stellen der Alten mehrere sind, welche mit Entschiedenheit darauf führen, dass die kyklischen Chöre im Theater nicht einen Kreis bildeten (was auch ganz unpassend gewesen wäre), sondern einen Halbkreis oder einen Bogen, und dass bei einem solchen sehr wohl von einer Mitte gesprochen werden könne ohne dass man nöthig hätte, an eine Stelle innerhalb des von den Choreuten umgebenen Raums zu denken. Dahin gehört die Stelle des Anon. in Cramer's Anecd. Paris. T. I, p. 10: *Ἐφθέγγοντο δὲ καὶ οἱ λυρικοί, πρὸς ἑκάτερα μέρη τοῦ δήμου ὁρῶντες, πρῶτον μὲν τὴν ᾠδήν, εἶτα τὴν ἀντῳδήν, ἐπὶ δὲ τῷ τέλει τοῦ ἐπῳδοῦ ἤγουν ὑστερεῳδήν* (schr. *τὸν ἐπῳδὸν ἤγ. ὑστεραιῳδήν*) *τε καὶ ἐπίλογον, εἰς εὐχὰς τὸ πλεῖστον αὐτῶν περικλείοντας· προοίμιον δὲ τούτοις οὐκ ἦν ὡς ἐκείνοις, ὅτι ἅμα τῷ εἰςελθεῖν εἰς τὸ θέατρον πρὸς τὸν δῆμον στραφέντες ἅμα τὸ αὐτὸ ἔλεγον καὶ στροφὴν καὶ προοίμιον.* Hiermit vergleiche man Julian. Caesarr. p. 10 Heus.: *καὶ ὁ Διοκλητιανὸς ἄγων μεθ' αὐτοῦ Μαξιμιανώ τε δύω καὶ τὸν ἐμὸν πάππον Κωνστάντιον ἐν κοσμῷ προῆγεν. Εἴχοντο δ' ἀλλήλων τὼ χεῖρε καὶ ἐβάδιζον*

bei den kyklischen Chören der Flötenspieler in der Mitte gestanden habe. Warum sollte es aber bei den dramatischen Chören ganz anders gewesen sein, zumal wenn das Lokal ganz dasselbe war? Bei so bewandten Umständen ist es unnöthig, auf Einzelnheiten in den erhaltenen Dramen besonderes Gewicht zu legen, um so mehr als diese meist vieldeutig zu sein pflegen [117]. — Dass die Musiker, wenn der Chor in dem *σχῆμα τετράγωνον* ruhig dastand, und namentlich, wenn er seine Tanzweisen ausführte, ihren Platz zur Seite hatten, versteht sich von selbst.

Ausserdem sollen auf der Thymele die mit der Theaterpolizei beauftragten Stabträger ihren Platz gehabt haben [118]. Das

---

οὐκ ἐξ ἴσης, ἀλλ' οἷα χορός τις ἦν περὶ αὐτόν, τῶν μὲν ὥςπερ δορυφορούντων καὶ προθέειν αὐτοῦ βουλομένων, τοῦ δὲ εἴργοντος· οὐδὲν γὰρ ἠξίου πλεονεκτεῖν. Besonders wichtig ist auch die Stelle des Poseidonios bei Athen. IV, p. 152, B: *ὅταν δὲ πλείονες συνδειπνῶσι, κάθηνται μὲν ἐν κύκλῳ, μέσος δ' ὁ κράτιστος, ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ*, wo gewiss an einen Halbkreis oder Bogen zu denken und die Mitte in der Peripherie desselben zu suchen ist. Was nun aber den Umstand anbelangt, dass in der Stelle des Schol. z. Aeschines dem *αὐλητής*, in der des Poseidonios aber (mit welcher die des Julian auch in dieser Beziehung ganz zusammenzustellen sein dürfte) dem *κορυφαῖος χοροῦ* die Stelle in der Mitte zugeschrieben wird, — so bemerke ich, dass nach der ersten sicherlich der *αὐλητὴς* als der *ἐξάρχων*, oder, nach der Glosse bei dem Suidas: *χοροδέκτης* (*χορολέκτης*?)· *ὁ τοῦ χοροῦ προεξάρχων*, als der *προεξάρχων τὸν διθύραμβον* zu betrachten ist; man vgl. Aelian. H. A. XI, 1, und XV, 5, und d. Schol. zu Pind. Pyth. II, 39: *τινὲς δὲ πολυκέφαλον* (*νόμον*) *φασίν, ἐπειδὴ πεντήκοντα ἦσαν ἄνδρες, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συνεστώς, προκαταρχομένου τοῦ αὐλητοῦ, τὸ μέλος προεφέρετο.* Was Schmidt, De dithyr. p. 236, über den *προεξάρχων* sagt, ist ganz irrthümlich.

117) So folgt z. B. aus dem in den Advers., p. 41 fll., gegebenen Nachweis, dass bei der Aufführung der Vögel des Aristophanes sowohl vom Logeion als von den Schausitzen aus sogar die Kothurne eines Musikers erblickt sein müssen; wenn man nicht etwa annehmen will, dass der Schauspieler auf dieselben anspielen konnte, auch wenn sie in dem Augenblicke, da dieses geschah, den Zuschauern nicht mehr sichtbar waren, weil sie denselben doch früher zu Gesicht gekommen seien.

118) Die wichtigste Belegstelle: oben, Anm. 44. Suidas giebt, wie bemerkt, die ersten, die Thymele betreffenden Worte ebenso, rücksichtlich der letzten, auf die Rhabdophoren bezüglichen, denselben Gedanken mit den Worten: *πρὸς εὐταξίαν τῶν θεατῶν.* Vgl. auch d. Schol. z. Platon, p. 99 Ruhnk.: *ῥαβδοῦχοι, ἄνδρες τῆς τῶν θεάτρων εὐκοσμίας ἐπιμελούμενοι.*

Wort Thymele ist hier mit Recht fast allgemein im engsten und eigentlichsten Sinne aufgefasst worden, und so hat man denn gewöhnlich, freilich meist in ganz unpassender Weise [119]), jene Polizeidiener auf die Stufen der als Altar betrachteten Thymele gestellt. Vielleicht dürfte auch die Vergleichung der Worte des Aristophanes [120]) mit denen des sie erläuternden Scholiasten die Ueberzeugung geben, dass dieser mit dem Worte Thymele schwerlich etwas Anderes habe bezeichnen wollen als das Brettergerüst in der Konistra, auf welchem die Parabase vorgenommen wurde.

Nur Schneider [121]), Geppert [122]) und Schlegel [123]) haben eine von der gewöhnlichen abweichende Ansicht.

Nach Schlegel „„mochten die Wachen der Stabträger überall aufgestellt werden, wo ihre Aufsicht am nöthigsten war, und

---

Ganz dieselben sind die *μαστιγοφόροι*: Lucian. Piscat. C. 33: *ἐπεὶ καὶ οἱ ἀθλοθέται μαστιγοῦν εἰώθασιν, ἤν τις ὑποκριτὴς Ἀθηνᾶν καὶ Ποσειδῶνα ἢ τὸν Δία ὑποδεδυκὼς μὴ καλῶς ὑποκρίνοιτο μηδὲ κατ᾽ ἀξίαν τῶν θεῶν, καὶ οὐδὲν που ὀργίζονται αὐτοῖς ἐκεῖνοι, ὅτι τὸν περικείμενον αὐτῶν τὰ προςωπεῖα καὶ τὸ σχῆμα ἐνδεδυκότα ἐπέτρεψαν παίειν τοῖς μαστιγοφόροις, ἀλλὰ καὶ ἥδοιντ᾽ ἂν, οἶμαι, μᾶλλον μαστιγουμένων.* Synes. Aegypt. II, p. 128 C: *εἰ δέ τις εἰς τὴν σκηνὴν εἰςβιάζοιτο καί, τὸ λεγόμενον εἰς τοῦτο, εἰς τὴν σκηνὴν κυνοφθαλμίζοιτο διὰ τοῦ προσκηνίου, τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν ἄπασαν ἀξιῶν ἐποπτεῦσαι, ἐπὶ τοῦτον ἑλλανοδίκαι τοὺς μαστιγοφόρους ὁπλίζουσι.* Bei Demosthenes, Mid. p. 572, heissen diese Leute *ὑπηρέται*, und erfahren wir, dass sie die, welche einen fremden Platz eingenommen hatten, heraustrieben.

119) Die Ansicht Genelli's, Hirt's, Müller's, ist richtig widerlegt von Sommerbrodt S. X.

120) Pac. Vs. 735 fl.:

Χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμῳδοποιητὴς
αὐτὸν ἐπῄνει πρὸς τὸ θέατρον παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις.

121) S. 77, A. 98. Nach Schneider's Meinung „standen die über die gute Ordnung im Theater wachenden *ῥαβδοῦχοι* wahrscheinlich im Hyposkenion, nahe bei der Thymele, oder auf der Thymele selbst, in der Bedeutung der Orchestra, an der die Orchestra umgebenden Mauer, indem sie von hier aus das ganze Theater übersehen und am ersten an den Ort eilen konnten, wo Unordnung Statt fand." Hyposk. ist nach Schneider's seltsamer Annahme die Konistra zur Rechten und Linken des bis zur Thymele vorspringenden Logeion, neben und hinter welcher er das Brettergerüst der Orchestra ansetzt.

122) S. 208. Geppert setzt die Rhabdophoren auf die Orchestra, im allgemeinsten Sinne des Wortes, ohne nähere Bestimmung.

123) S. 283 fl.

wo sie den Zuschauern am wenigsten hinderlich fielen: an den Eingängen; oben unter dem Säulengange, von woher sich Alles überschauen liess; unten am innern den Zuschauern verborgenen Rande der Orchestra, dicht unter den Sitzen der Kampfrichter und Prytanen, von denen sie Befehle zu empfangen hatten. Aber"", fährt er fort, „„dem Suidas, dessen tiefe Unkunde des Theaterwesens wir bereits nachgewiesen haben, werden wir es um keinen Preis glauben, dass die Stabträger, weit entfernt sowohl von den Zuschauern, als von den Vorsitzern, auf der Thymele gestanden, und solchergestalt den würdigen geweiheten Mittelpunkt eingenommen hätten, von welchem die Choreuten den Namen Thymeliker führten. Es wäre gerade so schicklich gewesen, als wenn man bei uns den Wachposten der Polizei in der königlichen Loge aufstellte."" Das klingt freilich wenig tröstlich für die gewöhnliche Annahme, die auch die unsrige ist, nur dass wir die Thymele anders fassen. Scheuen wir uns aber nicht, das Raisonnement wenigstens in den wichtigsten Punkten einer genaueren Prüfung zu unterwerfen! Wenn Schlegel mehrere Wachen von Stabträgern annimmt, und diese auf verschiedene Stellen des Theatergebäudes vertheilt, so kann es uns ganz gleich sein, ob er damit der Wahrheit näher gekommen ist als seine Vorgänger, oder ob er sich im Irrthum befindet, denn wir haben es nur mit der zu thun, von welcher unsere Gewährsmänner sprechen, deren Auktorität durch ihn auch nicht das Mindeste verloren hat. Eine Wache in der Orchestra wird nun auch von Schlegel anerkannt, aber freilich so gestellt, dass sie sich viel mehr zum Dienst für die Magistrate als zur Beaufsichtigung der Zuschauer eignet. Hält man eigene Diener von dieser Art und an diesem Orte für durchaus nöthig, nun gut, so lasse man sie, damit das Haus voll werde von Polizeibedienten, aber nur nicht auf Kosten der einzig und deutlich bezeugten Wache auf der Thymele. In Betreff dieser ist zunächst einem Vorurtheil zu begegnen, das sich bei Schlegel und mehr noch bei Schneider ausgesprochen findet, auch schon bei Müller [124]) und selbst bei seinem Gegner, G. Hermann [125]), vorkömmt: dass die Polizei-

124) Anhang, S. 37.

125) Wenn man aus dem in den Opusc. S. 150 gegen Müller Bemerkten einen solchen Schluss ziehen darf.

diener den Augen der Zuschauer möglichst zu entziehen seien. Wir fürchten, man übertrage hier unbewusster Weise die Ansichten und Vorurtheile unserer Tage gegen diese Leute mit grossem Unrechte auf das Alterthum im Allgemeinen. Je grösser die politische Freiheit eines Volkes ist, je mehr sie in seinem Bewusstsein lebt und es klar ist, dass sie auf der Unverletzlichkeit der Gesetze beruhe, desto kleiner pflegt die Zahl der Polizeibedienten zu sein, desto geringer aber auch der Widerwillen von Seiten des Publikums, welcher sich so gewöhnlich zeigt, wo dieselben durch grössere Anzahl lästig werden. Jenes gilt aber vorzugsweise von der Zeit und dem Staate, die hier hauptsächlich in Betracht kommen, von den blühendsten Perioden des Atheniensischen Freistaats. Oder meint man, dass die Stabträger ihren Zweck besser erreichen konnten, wenn sie durch ihre Stellung den Zuschauern verborgen waren? Ist es nicht die eigentliche und hauptsächlichste Bestimmung der Polizei, die Störer der Ordnung zu fahen und die gestörte Ordnung wiederherzustellen, sondern vor allen Dingen zu bewirken, dass die Störung der Ordnung nicht Statt habe, so leuchtet ein, dass ihre Diener am zweckmässigsten einen solchen Platz einnahmen, an dem sie einem jeden Muthwilligen und Leichtsinnigen unter den Zuschauern vor Augen waren, und ihrerseits das Theatron am besten überschauen konnten. Einen solchen bot aber, zumal da von der Bühne zu den Sitzreihen zu gelangen auch umständlicher war, keine Stelle im Theatergebäude so passend als die Thymele. Auf den etwaigen Einwurf, dass es sich nicht zieme, die Polizeidiener auf das Gerüst zu stellen, welches eigentlich den Chören und den Musikern angehöre, erwiedern wir, dass in solchen Dingen verschiedene Zeiten und Nationen eigenthümliche Ansichten und Gebräuche haben, an die man nicht den Maassstab eines individuellen Urtheils anlegen darf [126]), zumal wenn praktische

126) So erinnere ich mich, dass es mir sehr befremdlich war, als in S. Carlo zu Neapel bei dem Erscheinen fürstlicher Personen in den Logen plötzlich ein Soldat auf die Bühne trat, und dort, das Gewehr präsentirend, neben den agirenden Schauspielern so lange verblieb, bis jene das Haus verliessen. Und das ist, glaube ich, wirklich etwas noch weit mehr Auffallendes.

Gründe vorliegen, wie in unserem Falle. Was Schlegel über die Thymele als würdigen und geweiheten Mittelpunkt sagt, der durch die Anwesenheit der Stabträger gewissermaassen entweiht werde, kümmert uns am allerwenigsten. Wir haben, bei aller Anerkennung der muthmaasslich hierher gehörenden Andeutung eines Dichters [127]), uns doch schon mehrfach gegen die Meinung erklärt, als sei die Thymele des Theaters vorwiegend als ein Monument des Cultus betrachtet; können anderseits auch die Stabträger unmöglich in eine Classe setzen mit solchen Leuten, die nach der Meinung des Alterthums durch ihre Gegenwart die Heiligthümer entweiheten. Durften dieselben überall in „des Gottes Heiligthume“ [128]) erscheinen, d. i. in dem Theater überhaupt, so konnten sie auch, ohne Beeinträchtigung der Religiosität, auf der Thymele Platz nehmen.

Doch, es ist wohl an der Zeit, allen Machtsprüchen gegenüber, die Auktorität der Quelle, aus welcher Suidas schöpfte, durch ein unzweifelhaftes Zeugniss aus dem Gebiete der alten Kunstdenkmäler zu stützen. Ein Pompejanisches Wandgemälde [129]) zeigt uns auf einer sehr niedrigen Bühne die Darstellung einer Komödienscene. Zu jeder Seite des Logeion sitzt auf einem Lehnsessel ein bärtiger, baarhäuptiger und baarfüssiger Mann, am Oberleibe, mit Ausnahme des Rückens, und an den Armen von dem weissfarbigen Himation nicht bedeckt, welches aber über den Unterleib und über die Beine geschlagen ist. Ein jeder dieser mit ernster Miene geradeaus schauenden Männer hält einen etwas gekrümmten, theilweise knotigen Stab. Man hat seltsamer Weise an die Dichter des aufgeführten Stückes gedacht, während es doch mit Händen zu greifen ist, dass wir die Polizei der Stabträger vor uns haben. Diese also finden wir hier in der unmittelbaren Nähe des Logeion, und bis dahin erstreckte sich nach unserer obigen Auseinandersetzung die Thymele. Ja Einer, der in der Beurtheilung solcher Bildwerke weniger bewandert ist, wird geneigt sein, aus der auffallenden Niedrigkeit der Bühne zu schliessen, dass der Boden neben derselben bedeutend erhöht, und dass mithin

---

127) S. Anm. 51.

128) *ἐν τῷ τοῦ θεοῦ ἱερῷ*, Demosth. Mid. p. 532 R.

129) Mus. Borb. V. IV, t. 18.

die Stabträger als auf einem Gerüste sitzend zu denken sein müssen. Wenn nun auch genauere Kunde der Darstellungsweise bei solchen Dingen, verbunden mit der Prüfung der handelnden Personen und der Form des Logeion, zu der Ansicht führen sollte, dass bei unserem Bildwerke keineswegs an eine Thymele in der Orchestra zu denken, sondern vermuthlich die Bühne die eines Griechisch-Römischen Theaters sei, so bleibt doch der Umstand, dass die Stabträger in der Nähe der Bühne ihren Platz haben, ein Umstand, der für unsere Auffassung des erwähnten Grammatikerzeugnisses um so mehr spricht, als ein entsprechender Platz auf der Thymele für das Gesehenwerden und Selbstsehen noch günstiger ist. Dass aber die sehr irren, welche diese Polizeidiener so viel wie möglich zu verbergen suchen, erhellt auch ganz besonders aus unserem Wandgemälde, auf welchem diese, als nothwendiger und regelmässiger Zubehör zu den scenischen Aufführungen, von Seiten des Künstlers eine nicht geringere Berücksichtigung erfahren haben als die Hauptschauspieler, und dem Beschauer so recht vor die Augen gestellt sind. Ausserdem sehen wir hier, dass die Leute sitzen, und das werden sie meistentheils auch wohl in der Wirklichkeit gethan haben — insofern man nicht etwa meint, dass sie von Zeit zu Zeit abgelös't seien —, während freilich alle Neueren sie stehen lassen.

Wir setzen also die Stabträger auf die Seiten der Thymele, von welcher sie vermittelst der schon erwähnten [130]) Treppen leicht in die Konistra hinabsteigen und an die Zugänge zu den Sitzreihen gelangen konnten; auch befanden sich diejenigen, welche die von der Bühne am meisten entfernten Stellen einnahmen, dem Archon und den Kampfrichtern so nahe, dass sie ohne Schwierigkeit von ihnen beschieden werden und Befehle empfangen konnten. —

Hiemit könnten wir unsere Abhandlung über die Thymele des Griechischen Theaters schliessen — denn eine Untersuchung über das Aussehen und die Bedeutung der Thymele in den erhaltenen Dramen gehört nicht in unseren Plan —, wenn es nicht nöthig wäre, ein von den Schriftstellern über diesen archäologischen Gegenstand in so auffallender Weise gemiedenes Ge-

---

130) S. 30.

biet zu betreten, auf dem, sei es unmittelbar oder mittelbar, mehr zu holen sein dürfte, als man sich gewöhnlich einbildet.

Die Gelehrten, welche über die Thymele handelten, haben es nicht vermocht, ja die meisten unter ihnen vielleicht gar nicht einmal daran gedacht, dieselbe auf Denkmälern alter Kunst in Abbildung nachzuweisen [131]). Dennoch giebt es eine nicht kleine Anzahl von Vasenbildern [132]), auf denen wir denselben *βωμός* (und zwar *κενὸς ἐπὶ τοῦ μέσου*), dieselbe *τράπεζα*, dasselbe *βῆμα* und pulpitum sehen, als welches die Thymele von den Grammatikern bezeichnet wird; dabei oder darauf Musiker, auch wohl einen Musiker oder einen Sänger. Ein namhafter Archäolog, dem wir die Bekanntmachung eines sehr wichtigen Monuments verdanken, einer Panathenäischen Amphora mit der Darstellung eines Kitharöden auf einem „„niedrigen Untersatz [133])““ bemerkt, dass dieser „„das einfache Bühnengerüst des für solche Agonen bestimmten Odeum's, sei es des von Perikles erbauten oder eines vorperikleischen, von der altarähnlichen Thymele der theatralischen Orchestra unterscheiden mochte.““ Derselbe nennt anderswo [134]) ein ganz ähnliches Gerüst geradezu „Thymele,“ und so auch ein anderer Gelehrter dieses Faches [135]). Ob diese Benennungen auf vorherge-

---

131) Das Erstere gilt ganz entschieden von Geppert rücksichtlich der auf S. XXIV mitgetheilten Erklärung der beiden Abbildungen auf Taf. VI seines Werkes.

132) Um nur Einiges anzuführen, vgl. man: d'Hancarville, Ant. T. II, pl. 37, und T. III, pl. 31, Panofka, Bild. Ant. Leb., IV, 9, Inghirami, Vasi fittili, T. III, t. 290; Gerhard's Arch. Ztg, 1846, S. 340. Apollo als der Musiker: Tischbein Coll. of Engrav. T. III, t. 5, Él. céram. T. II, pl. 65, Müller D. a. K. II, 14, 149, und: Gerhard Auserl. Vasenb. Th. I, T. VI, 2, Él. céram. T. II, pl. 31, vgl. auch T. II, pl. 74 A, oder d'Hancarville T. II, pl. 68; Herakles: Laborde, Vases de Lamberg, T. II, t. 7. Einiges Andere in den gleich folgenden Anmerkungen.

133) Gerhard Etrusk. und Kampan. Vasenb. d. K. Mus. zu Berlin T. I; vgl. S. 3; das Bild auch bei Panofka, Bild. Ant. Leb., T. IV, 8.

134) Auserl. Vasenb. Th. I, S. 185, zu Taf. LXVIII: „Als apollinisch bezeichnen wir einen Herakles, der Citharspielend, mit Löwenhaut, Köcher und Schwert angethan, aber ohne Keule, die Thymele betritt.“ Vgl. S. 140 fl., A. 207.

135) Braun, Bullett. d. Inst. di corrisp. arch., 1838, p. 56, in Bezug auf das von Gerhard herausgegebene Vasenbild mit dem kitharspielenden

gangenen genaueren Untersuchungen beruhen, wollen wir dahin gestellt sein lassen; jedenfalls aber scheint das von der zuerst mitgetheilten Bemerkung anzunehmen zu sein. Und doch — würde Gerhard wohl so geurtheilt haben, wenn er sich des in seinem eigenen Besitze befindlichen, von Panofka herausgegebenen [136]) Vasenbilds erinnert hätte? Denn auf demselben erblicken wir einen im Blasen begriffenen Flötenspieler auf einem Gerüste, das die entschiedenste Aehnlichkeit mit einem Altare hat. Oder hätten wir hier „„die altarähnliche Thymele der theatralischen Orchestra"" zu erkennen, in andern Fällen aber „„das einfache Bühnengerüst des Odeum's?"" Aber das Gerüst, von welchem wir reden, zeigt sich keineswegs sonst immer als ein so einfaches; häufiger findet es sich mit zwei Stufen, und dieser Umstand giebt, wie wir glauben, dem, welcher will und es für nöthig hält, die Erlaubniss, noch mehrere anzunehmen. Wie wird es nun mit dieser Art der in Frage stehenden Gerüste? Sind auch sie etwa aus den Odeen weg in die Theater zu verweisen?

Die Schriftsteller über die Odeen wissen von einem solchen, von der Bühne zu unterscheidenden Gerüste Nichts, oder wo sie dasselbe erkannt zu haben vermeinen, ist es mit dem grössten Unrecht geschehen [137]). Man stellt die Musiker und die

---

Apollo, der den linken Fuss auf ein Gerüst mit zwei Stufen setzt, vgl. Anm. 132: Non possiamo ricordarci che già da altri fosse riconosciuta nello enunciato basamento la sola autentica rappresentazione della *timele* (θυμέλη) che manifestamente in simili vascularie pitture stà accennata.

136) Griechen und Griechinnen, Taf. I, 13.

137) So erwähnt Canina, p. 492, als in den Ruinen des von Pausan., I, 8, 14, beschriebenen Odeion, nello mezzo della sua scena verso l'orchestra, befindlich: una parte del pulpito più elevata e distinta dal proscenio. Er fügt hinzu: A questo luogo distinto si saliva dall' orchestra per alcuni gradi disposti nel suo d'intorno, e serviva probabilmente per il suonatore di flauto che dirigeva la voce e regolava i passi ed i gesti dei choristi che figuravano in tali concorsi di musica, o per il direttore, che imprendeva di far eseguire con précisione lo spettacolo onde riportarne la vittoria, dalla quale egli ne otteneva sommo onore; ed anche serviva alcune volte per i poeti onde declamare le loro opere prima di esporle sulle scene. Nicht übel (vgl. indessen unten, S. 55 fll.); wenn nur die Ueberreste wirklich die eines Odeion wären, als welches sie auch in den Monumenti, T. CXXIX, mit der Bezeichnung „Odeo di Atene" restaurirt dargestellt sind.

Chöre auf die Bühne [138]), oder die Musiker auf die Bühne und die Chöre auf die Orchestra [139]). Dass indessen ein Gerüst jener Art auch in den Odeen existirt haben müsse, geht mit Sicherheit aus dem von Gerhard herausgegebenen, auf den musikalischen Agon der Panathenäen bezüglichen Vasenbilde hervor. Freilich nicht nach der oben mitgetheilten Aeusserung dieses Gelehrten. Denn wenn wir, wie (und im Allgemeinen mit Recht) gewöhnlich geschieht, unter Odeen kleine bedeckte Theater verstehen, welche hauptsächlich zu conzertartigen Aufführungen dienten, so gilt jene Folgerung nur unter der Bedingung, dass „„der niedrige Untersatz"" das von dem Perikles erbaute Odeion angeht. Diese scheint aber auch keinem Zweifel zu unterliegen; bemerkt ja Gerhard selbst über die Zeitbestimmung unseres Gefässes: „„es kann nicht älter sein als der auf Ol. 83, 3 verwiesene Zeitpunkt, in welchem Perikles die Panathenäen nächst ritterlichen und gymnischen Kämpfen durch Einsetzung musischer Agonen verherrlichte."" Oder meint der sonst so besonnene Gelehrte wirklich, dass, weil „„nach Meier's scharfsinnig begründeter,"" aber in Betreff des zweiten Punktes dem Zeugniss des Plutarchos [140]) nicht entsprechender, „„Ansicht die Gründung des Odeums vor das Jahr fällt, als Perikles dem Ostrakismus entging (Ol. 84, 1), die Einsetzung der Agonen aber vermuthlich etwas früher [141]),"" es doch nicht ganz unwahrscheinlich sei, die Verfertigung gerade jenes Gefässes vor

---

Aber von dieser früher allerdings als das Odeion der Regilla betrachteten, aus den Antiq. of Athens, Vol. III, pl. I zu Ch. VIII, und Vol. V, pl. 3 zu p. 21 fl., bekannten Baulichkeit, ist es längst ausgemacht, dass sie die Pnyx sei, und jenes mit den hinaufführenden Treppen aus dem Fels gehauene Gerüst, in welchem Revett, Addit. Observat. zu Vol. III, p. 52, die Thymele suchte, ist nichts Anderes als das bekannte *βῆμα* der Redner in den Volksversammlungen.

138) Stieglitz Archäol. der Baukunst, Th. II, S. 224, Hirt S. 112 fl.

139) Klausen in der Allg. Encyclop. der Wissensch. und Künste, Sect. III, Th. I, S. 335. Auch Canina; vgl. unsere Anm. 137 und 149.

140) Pericl. C. 13: *Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἱρεθεὶς, καθότι χρὴ τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν ἢ ᾄδειν ἢ κιθαρίζειν. Ἐθεῶντο δὲ καὶ τότε καὶ τὸν ἄλλον χρόνον ἐν ᾠδείῳ τοὺς μουσικοὺς ἀγῶνας.*

141) Vgl. Allg. Encycl. III, 10, 285 fl.

die Gründung des Perikleischen Odeion zu setzen? Wäre dies aber auch glaublich, so folgte doch noch keineswegs, dass das Gerüst auf unserem Vasenbilde das vorperikleische Odeion angehe, sondern es würde eher auf das Theater des Dionysos zu beziehen sein [142].

Wir haben — das ist jetzt wohl mehr als wahrscheinlich — einen Beleg für die Existenz und das ungefähre Aussehen eines Gerüstes im Perikleischen Odeion zu Athen, welches keineswegs mit dem Proskenion der Theater zusammengestellt werden kann, wohl aber mit der Thymele; nur dass diese, wenn sie zum Tanzboden von Chören diente, einen bedeutenderen Umfang haben musste, als wir jenem Gerüste (namentlich auch in Betracht dessen, dass nur ein Musiker darauf steht) zuzuschreiben berechtigt sind. Die entsprechenden Gerüste auf andern Vasenbildern werden aber ganz ebenso zu betrachten sein. Die zuweilen etwas veränderte Form darf dagegen auch nicht im Mindesten in Anschlag gebracht werden; in der Hauptsache, dass sie nur für einzelne oder wenige Personen bestimmt, und dass diese Personen niemals andere sind, als Kitharspieler oder Kitharsänger, oder Flötenspieler oder Sänger, stimmen sie ja durchaus überein. Sie gehören also in die Odeen, möglicherweise auch in die unbedeckten Theater, in denen einzelne oder wenige Musiker auftraten, und zwar nur für die Fälle, dass das nicht an Festen geschah, für welche zum Behuf von Chortänzen eine grössere Thymele errichtet werden musste: Umstände, die in Wirklichkeit gewiss nur äusserst selten Statt hatten.

Es frägt sich nun: wo befand sich das in Rede stehende Gerüst in den Odeen, und, kann dasselbe mit der Thymele der Theater verglichen werden und diesen Namen geführt haben?

---

142) Auch wir halten die Leake'sche Annahme eines vorperikleischen Odeion (Topogr. von Athen, S. 179 fll. der Uebers. von Baiter und Sauppe) namentlich nach Forchhammer's einleuchtender Darlegung (Topogr. von Athen, S. 40 fll.) für durchaus begründet, glauben aber, dass es ganz unthunlich sei, mit Gerhard „im Zeugniss des Hesychius (*Ὠιδεῖον, τόπος ἐν ᾧ, πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι, οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο*)“ das Wort ‚*θέατρον* nicht vom Bacchustheater, sondern vom Perikleischen Odeum“ zu verstehen.

Die oben [143]) erwähnten Deutschen Schriftsteller über die Odeen halten die innere Einrichtung derselben im Wesentlichen für ganz gleich mit der der Theater. So auch Canina [144]), obgleich dieser auch die vollkommene Rundgestalt des äussern Baues bei den Odeen anerkennt. Müller dagegen [145]) unterscheidet streng zwischen dem Odeion und dem theatrum tectum. Die Bühne des ersteren, meint er, „„„musste in der Mitte sein,“““ dieses „„„hatte eine gewöhnliche Bühne.“““

In Betreff jener Unterscheidung hat Müller Recht und Unrecht: Recht, insofern die ersten, im engeren Sinne so zu nennenden, Odeen Rundgebäude waren, „„„mit grossem kreisförmigen Dache;“““ Unrecht, insofern diese Constructionsweise später für die Gebäude derselben und ähnlicher Bestimmung für gewöhnlich nicht angewandt wurde. Alle mir durch Autopsie oder Grundrisse näher bekannten Baulichkeiten, von denen es glaublich ist, dass sie hauptsächlich zu musikalischen Aufführungen dienten — und darin besteht ja auch nach Müller's Ansicht die eigentliche Bestimmung der Odeen —, lassen auf theatra tecta schliessen; dass diese aber schon im Alterthum auch Odeen genannt wurden, ist sicher [146]). Das zuerst Gesagte gilt ohne Zweifel von dem Perikleischen Odeion, dem Prototyp der bedeckten Rundgebäude dieses Namens, welches seine runde Gestalt der Nachahmung des älteren unbedeckten und auch wohl grösseren Odeion zu Athen verdanken mag, insofern Forchhammer Recht hat, wenn er dieses als einen offenen Platz mit Sitzbänken im Umkreis, „„„nach Aussen eine steile Mauer nach Art des Kolosseums und anderer römischer Amphitheater habend“““ betrachtet. Es gilt auch von dem durch Polykleitos er-

---

143) S. 51, Anm. 138 und 139.

144) S. 492 fll., vgl. auch die Restauration des Perikleischen Odeion in den Monum., T. CXXIX und CXXX.

145) Handb. §. 289, A. 8.

146) So z. B. war das gewöhnlich so genannte Odeion der Regilla zu Athen ohne Zweifel ein theatrum tectum, heisst auch bei Philostratos, Vit. Sophist. II, 1, p. 551, Olear., Theater, wird aber von dem Pausanias, VII, 20, 6, als Odeion bezeichnet. Eben dasselbe gilt gewiss von dem Odeion an der Quelle Glauke zu Korinth, dessen Erbauer gleichfalls Herodes Attikus war, und welches in gleicher Weise von dem Philostratos Theater, von dem Pausanias, II, 3, 6, Odeion genannt wird.

bauten Odeion zu Epidauros, wenn eine von uns anderswo [147]) aufgestellte Vermuthung das Richtige trifft, wie wir glauben (auch an sich leuchtet es ja sehr wohl ein, dass die Epidaurier auch in Betreff des bei den Atheniensern nicht lange vorher in eigenthümlicher Weise errichteten, zu dem Theater in naher Beziehung stehenden Odeion durch ihren grossen Künstler es jenen gleich zu thun oder sie gar zu übertreffen suchten, was rücksichtlich des Theaters wirklich der Fall war).

Wie aber steht es mit der Müller'schen Annahme zu, dass in den eigentlichen Odeen die Bühne in der Mitte gewesen sei? Für dieselbe spricht der Umstand, dass so ein bei weitem grösserer Raum für die Sitzplätze der Zuschauer gewonnen wird, ein Umstand, welcher um so mehr zu berücksichtigen ist, als diese Art von Gebäuden selbst in den grössten Städten wegen der Constructionsweise ihres Daches nur von verhältnissmässig geringen Dimensionen sein konnte. Auch wird bei dem Perikleischen Odeion Reichthum an Plätzen zum Sitzen als charakteristische Eigenthümlichkeit hervorgehoben [148]). Gegen die Annahme darf man nicht zu sehr geltend machen, dass die Auftretenden der Hälfte der Zuhörer den Rücken zugekehrt haben würden; denn etwas Aehnliches muss doch auch in Betreff der kyklischen und dramatischen Chöre angenommen werden, und hier war die Sache noch unbequemer, da diese Chöre nicht bloss sangen, sondern auch gestikulirten und tanzten. Aber wie hat man sich das Verhältniss der Musiker und Sänger vor dem Auftreten zu denken? Sassen sie zwischen den Zuschauern, etwa in der Nähe der in der Mitte des Gebäudes befindlichen Bühne? Oder sind eigne Räume für sie anzunehmen, aus denen heraus sie den Zuschauern vor die Augen und auf die Bühne traten. In diesem Falle müsste man sich doch die Sitzreihen nach einer Seite hin bedeutend unterbrochen denken, wenn man nicht etwa annehmen will, dass jene Räume unter

---

147) In der Schrift über die Delph. Athena, Götting. Studien, 1845, Abth. II, S. 246.

148) Wenn Plutarch (Pericl. C. 13) das Perikleische Odeion *τῇ μὲν ἐντὸς διαθέσει πολύεδρον καὶ πολύστυλον* nennt, so lässt sich doch wohl nicht daran zweifeln, dass das erstere Beiwort auf einen Raum für Sitzplätze von besonderer Ausdehnung führen müsse, der ungleich grösser war, als in unbedeckten Theatern von gleichen Dimensionen.

den Sitzreihen oder unter der Bühne befindlich gewesen seien. Hier ist allerdings noch Manches dunkel; inzwischen scheint es uns noch keineswegs nöthig, die Müller'sche Andeutung über die innere Einrichtung der ganz runden Odeen so ohne Weiteres gegen die Canina'sche Auffassungsweise [149]) aufzugeben, der wir, wenn die Unhaltbarkeit jener erwiesen werden sollte, mit einigen Abweichungen folgen würden [150]). Grundfalsch ist es aber, und zwar was beide Arten von Odeen anbelangt, von Chören und von der Orchestra als ihrem Aufenthaltsort zu sprechen, wie Klausen und Canina thun, als wäre in den Odeen auch getanzt worden [151]); ja nicht einmal an Chöre von Musi-

---

149) Canina bemerkt, von dem Odeion des Perikles redend, a. a. O.: Nella cavea interna i sedili potevano girare anche per i due terzi della circonferenza, come nei teatri dell' Asia Minore; ed essendo questo edifizio principalmente destinato per i combattimenti di musica, la scena, se vi stava costrutta, era anche forse più ristretta di quella di ogni altro teatro, ed il pulpito era nel mezzo probabilmente molto ritirato in dietro, onde lasciare l'orchestra più spaziosa per i chori, che, ad imitazione dei teatri, in essa stavano posti presso i Greci. Parte della fronte della scena seguiva forse la curva della circonferenza esterna, donde probabilmente ebbe origine la pratica di fare in alcuni di tali edifizj, e come se ne ha esempio in quello di Laodicea, la parte di mezzo della scena alquanto incavata. Die letzte Bemerkung ist jedenfalls fein, genügt aber doch nicht, um die Nothwendigkeit eines vollkommenen Rundbaues nach Aussen bei einer solchen Beschaffenheit des inneren Baues darzuthun.

150) Hirt bemerkt auf S. 109: „Vitruv erwähnt zwar das Odeon in Athen; er ertheilt aber keine nähere Lehre über einen Bau dieser Art. Wahrscheinlich hielt er dies nicht für nöthig, wegen der Aehnlichkeit, die das Odeon mit dem Theaterbau hatte.“ Der Grund ist allerdings sehr wahrscheinlich. Das thut aber keiner der eben erwähnten Ansichten über die Construction der Odeen Eintrag, der Canina'schen schon an sich nicht eben, aber auch der Müller'schen nicht, wenn man nur, das Perikleische Odeion ausser Augen lassend, in Gemässheit unserer obigen Darlegung bedenkt, dass die Odeen zu der Zeit des Vitruvius den Theatern allerdings durchaus ähnlich sein mochten.

151) Dieser Ansicht scheint sogar auch Gerhard zu sein, wenn er fragt: „Wo anders als dort,“ nämlich in dem vorperikleischen Odeion, „wären auch die dithyrambischen Uebungen kyklischer Agonen gehalten worden, die an den Lenäen doch wohl Statt fanden, bevor es panathenäische Musikfeste gab?“ Wir antworten auf diese Frage: im Theater des Dionysos. Dass sie in früheren Zeiten im vorperikleischen Odeion gehalten seien, kann mit einiger Sicherheit nur dann angenommen werden, wenn



kern und von Sängern hätte so allgemein gedacht werden sollen, da dieselben, wenigstens für gewöhnlich, in den unbedeckten Theatern auftraten [152]).

Ziehen wir nun die oben besprochenen Gerüste auf Vasenbildern weiter zur Betrachtung, so erhellt, dass dieselben dem, welcher die Müller'sche Ansicht von dem Platze der Bühne im Odeion billigt, ganz gleich sein müssen mit dieser Bühne. Und dagegen lässt sich Nichts einwenden; im Gegentheile passt es ganz vortrefflich. Canina hat merkwürdiger Weise aus ganz falschen Prämissen auf die Existenz eines ähnlichen Gerüstes ausser einer der der Theater ähnlichen Bühne geschlossen [153]). Nimmt man, wenn auch nur im Allgemeinen, seine Ansicht über die innere Einrichtung des Perikleischen Odeion an, so wird man das Gerüst vor das Proskenion stellen, und dasselbe auch auf die andere Art von Odeen übertragen wollen, wenigstens auf die grösseren, da diese ja einen ganz ähnlichen Ausbau des Inneren hatte, wie sie der gelehrte Architekt jenem zuschreibt [154]). Freilich wird man dasselbe als eine von dem

---

Forchhammer's Vermuthung: „wahrscheinlich waren es die hölzernen Bänke in diesem Odeon, deren Einsturz den Bau des neuen steinernen Theaters veranlasste," allgemeine Billigung findet, woran sehr zu zweifeln ist. Aber dies auch zugegeben, darf von dem vorperikleischen Odeion durchaus nicht auf das Perikleische geschlossen werden. Wenn wir von Lysias, *Ἀπολ. δωροδοκίας* p. 700, erfahren, dass an den kleinen Panathenäen ein kyklischer Chor auftrat, so folgt daraus gar Nichts, zumal von den kleinen Panathenäen die Rede ist, wodurch es wahrscheinlich wird, dass der kyklische Chor im Theater des Peiräeus aufgetreten sei, vgl. Leake, Topogr., übers. von Baiter und Sauppe, S. 422. Bei Vitruv., V, 9, 1, steht Nichts davon, dass das Odeion zur Einübung der Chöre diente, und wäre es der Fall, so bewiese es Nichts. Wie übrigens der Raum zwischen den Sitzplätzen in den Odeen, und ob er nicht etwa auch *ὀρχήστρα* geheissen habe, wage ich nicht zu bestimmen, behaupte aber, dass, wenn das Letztere vorkam, es missbräuchlicher Weise aus den Theatern auf die Odeen übertragen war.

152) Das Perikleische Odeion anlangend spricht freilich Plutarch (s. Anm. 140) ganz allgemein von *μουσικοὶ ἀγῶνες*. Daraus wird man aber doch nicht das Gegentheil von dem oben Gesagten schliessen wollen; auch nicht aus Pollux, III, 83: *Ἀθήνησι δὲ καὶ συναυλία τις ἐκαλεῖτο συμφωνία τις αὐλητῶν ἐν Παναθηναίοις συναυλούντων.*

153) S. Anm. 137.

154) So heisst es denn auch bei Canina, S. 492, über die Odeen im

Proskenion getrennte, für sich bestehende Baulichkeit fassen müssen, als welche es sich auf den Monumenten darstellt. Das hat aber auch viel für sich, wenn die Wand des Hyposkenion nicht in einem abgestumpften Winkel vorsprang, wie Canina bei seiner Restauration des Perikleischen Odeion gegen die Analogie des Griechischen Theaters annimmt, sondern in gerader Linie fortlief. Dabei muss es jedoch sehr auffallen, dass so das ganze Scenengebäude nur den Zweck haben konnte, die Musiker und Sänger vor ihrem Auftreten und nach demselben in den Räumen hinter oder neben der Bühne vor den Augen der Zuhörer verbergen, und sich mit ihrem Costüm bekleiden und von demselben entkleiden zu lassen; ihr Hervortreten aus einer der in den Wänden, welche die Bühne umgaben, befindlichen Thüren vor das Publikum hin, in der Weise wie es bei den Schauspielern des Theaters gebräuchlich war, möglich zu machen; endlich etwa auch durch die Dekorationen der Bühnenwand dem Auge eine Ergötzung zu bieten, die demselben übrigens auch in anderer Weise bereitet werden konnte [155]). Denn für die Auftretenden war ja die Bühne nicht da, sondern nur das von ihr getrennte Gerüst, das, wie ein Bildwerk zeigt, selbst den Flötenspieler neben dem Sänger aufnahm [156]), wie auch auf der Thymele des Theaters Chöre und Musiker neben einander ihren Platz hatten. Sollte aber unter so bewandten Umständen nicht die Vermuthung nahe liegen, dass diejenigen Odeen, in welchen sich ein Gerüst befand, wie das erwähnte, nicht nebenbei auch eine dem Proskenion ähnliche Bühne hat-

---

Allgemeinen: la principale diversità, che vi passava tra la forma del teatro comune a quella dell' odeo, consisteva principalmente nell' avere l'odeo nel mezzo della sua scena verso l'orchestra una parte del pulpito più elevata e distinta dal proscenio.

155) So ist es sehr die Frage, ob das von Pausanias, IX, 35, 6, als im Odeion zu Smyrna erwähnte Gemälde einer Charis von Apelles die Rückwand der Bühne schmückte, wie Klausen, S. 337, meint. Die Lösung dieser Frage wäre auch in baugeschichtlicher Beziehung wichtig, wenn zugleich ausgemacht werden könnte, dass jenes Bild eigens für das Odeion gemacht worden sei.

156) Dies noch ausdrücklich gegen die ersten von Canina's oben, Anm. 137, mitgetheilten Vermuthungen über die Bestimmung des Gerüstes, die jetzt keiner weiteren Berücksichtigung bedürfen.

ten? Und ferner — da nach unserer obigen Darlegung jenes Gerüst dem Perikleischen Odeion zuzuschreiben ist, welches wir als zu einer eigenen und zwar zu der früher gebräuchlichen Art der Odeen gehörend kennen gelernt haben, die man passend als die Odeen im eigentlichen und engeren Sinne bezeichnen kann —, sollte nicht auch die Folgerung erlaubt sein, dass die erstere Art der Odeen sich nicht allein in der äusseren Form, sondern auch in Betreff der inneren Einrichtung, von der zweiten, den theatra tecta, wesentlich unterschieden habe? Dieser Ansicht ist auch eine gewisse Parallele mit den Theatern günstig, die sich fast unwillkührlich aufdrängt: bei der ersten und früheren Art ein thymeleartiges Gerüst, bei der anderen, späteren, kein solches Gerüst, aber eine Bühne; und entsprechend bei den Schauspielen: ursprünglich bloss Thymele, zuletzt Logeion ohne Thymele; dazwischen freilich Thymele und Logeion Ja, wie sich — um einer weiter unten zu gebenden Darlegung vorzugreifen — das Logeion des Römischen Theaters consequent aus dem des Griechischen entwickelte, indem es die Griechische Thymele in sich aufnahm, und da es durchaus wahrscheinlich ist, dass die theatra tecta, wenigstens die grösseren, einen ähnlichen Vorsprung an dem Proskenion hatten, wie wir ihn am Logeion des Römischen Theaters finden, so könnte man Aehnliches auch in Betreff der Odeen annehmen, und, weiter gehend, schliessen wollen, dass wirklich einmal eine Mittelstufe zwischen beiden Arten von Odeen: Rundgebäude mit thymeleartigem Gerüst und Bühne darin — also das Perikleische Odeion, wie es Canina sich denkt — bestanden haben müsse. Aber ein solcher Schluss würde nach unserer Ansicht durchaus grundlos sein, da der von Perikles an beginnende Bau bedeckter Odeen Zeiten angehört, die in baukünstlerischer Beziehung zu durchgebildet und zu erfahrungsreich waren, um nicht jene Mittelstufe im Bau und der inneren Einrichtung der Odeen zu überspringen (wenn die Uebelstände begründet sind, die wir hervorgehoben haben), und da es nun wohl klar vorliegt, dass die späteren Odeen, was die Construction anbelangt, nicht aus den früheren, sondern aus den gleichzeitigen Theatern hervorgingen.

Hätte O. Müller Recht, wenn er das Letztere auch von dem eigentlichen Odeion behauptet, indem er hinzufügt, „„,es

gehe aus dem Theater hervor, wie die Musik einzelner Virtuosen aus den Festgesängen der Chöre,““ so wäre es eine leicht zu beweisende Sache, dass unser Odeengerüst auf Vasenbildern, welches wir schon einige Male, wie unwillkührlich, mit der Thymele verglichen haben, von dieser gar nicht zu trennen sei, und auch denselben Namen geführt habe. Wir haben aber schon oben gelegentlich geäussert, dass das Perikleische Odeion in seiner Constructionsweise, mit Ausnahme des Daches, auf das vorperikleische zurückzuführen sein möge, und wenn man auf die Entwickelungsgeschichte der dramatischen Kunst blickt, so dürfte überhaupt eher das Umgekehrte glaublich scheinen, dass die Theater aus Odeen hervorgegangen, oder vielmehr ursprünglich als Baue mit im Umkreis herumlaufenden Sitzreihen mit den Odeen übereingekommen seien. Die Bemerkung, dass die Musik einzelner Virtuosen aus den Festgesängen der Chöre hervorging, ist allerdings wahr [157]); dürfte aber für sich nicht viel beweisen. Die Thymele ist ursprünglich Dionysosaltar, dann Sing- und Tanzplatz für die an Dionysischen Festen auftretenden Chöre, deren Aufführungen anfänglich sich auch auf den Dionysos bezogen; die musischen Wettkämpfe dagegen schlossen sich, wenn auch nicht durchaus, so doch hauptsächlich an den Cult des Apollon an [158]), die, für welche das Perikleische Odeion zunächst gegründet wurde, an den der Athena. Darnach kann von einer eigentlichen Thymele in jenem und folgerecht in allen Gebäuden, die gleiche Construction und Bestimmung hatten, schwerlich die Rede sein. Und doch lässt sich wohl eine Uebertragung des Gerüstes und des Namens Thymele aus dem Theater wahrscheinlich machen. So wenig wir die Ansicht hegen können, dass das vorperikleische Odeion zur Aufführung von Dithyramben und Dramen gedient habe, indem wir diese dem in dem Heiligthume des Dionysos ganz in der Nähe des späteren steinernen Theaters errichteten, neben dem vorperikleischen Odeion bestehenden hölzernen Theater zuweisen, — so sehr halten wir an der

---

157) Vgl. auch Proclus in Phot. Bibl p. 320.

158) Vgl. C. Fr. Hermann's Lehrb. der gottesdienstl. Alterth. d. Gr., §. 29, A. 28.

auch durch Schriftstellen [159]) begünstigten Ueberzeugung fest, dass die in dem vorperikleischen Odeion abgehaltenen musischen Wettkämpfe in das steinerne Theater übergingen, und aus diesem, nebst den neu eingerichteten, wiederum in das Perikleische Odeion, insofern dieses für sie besser passte. So kann man wenigstens das Gerüst zum Auftreten in diesem als zunächst aus der Thymele des Dionysischen Theaters hervorgegangen betrachten, auf welcher in der Zwischenzeit die musischen Wettkämpfe Statt fanden, und der auch späterhin alle diejenigen verblieben, bei welchen sich in grösseren Massen zusammen auftretende Musiker und Sänger betheiligten. Dass dabei auch der Name von dem grösseren Gerüste des Theaters auf das kleinere des Odeion übergegangen sei, ist eine natürliche Annahme; das könnte aber auch, ohne einen solchen Zusammenhang, überall von den Theatern aus geschehen sein, insofern auf der Thymele derselben ähnliche Aufführungen vorkamen, und jene von dem Gerüste in den Odeen im Allgemeinen der Form nicht wesentlich verschieden war [160]). Ausser-

---

159) S. Hesychios, oben in Anm 142. Dass wegen des Schol. zu Aristoph. Wesp. 1104: *οἱ δ' ἐν ᾠδείῳ· ἔστι τόπος θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασι τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας*, nicht nöthig ist, in der Zeit nach der Erbauung des steinernen Theaters des Dionysos und des Perikleischen Odeion an einen anderen Gebrauch des vorperikleischen Odeion zu denken, als „zum Kornlager, zum Gerichtshof über Versorgung der Witwen und Waisen, und gelegentlich zum Versammlungsplatz der Truppen, selbst der Reuterei“ (Forchhammer S. 44), ist, glaube ich, einleuchtend.

160) Für einen Zusammenhang der Thymele des Odeion mit der des Dionysischen Theaters, kann, wer solche Kleinigkeiten für der Berücksichtigung werth hält, auch die „bakchischen Zweige“ an dem Gerüste auf der Vase mit der Darstellung des panathenäischen Wettkampfs in Anschlag bringen. „Sie gereichen“ nach Gerhard's Meinung, „zur Andeutung, wie nicht blos die Bühnenkünstler des Drama's, sondern auch Apoll's Kitharöden der Genossenschaft dionysischer Künstler angehörten.“ — Wie die Form des Gerüstes auf den Vasen abwechselt, ist oben, S. 49 fl., angegeben. Sind die Gerüste mit Stufen der Wirklichkeit nachgebildet, was doch wohl vorauszusetzen ist, so wird man in diesem Umstande eher eine Bestätigung als eine Widerlegung unserer vorher, S. 30, dargelegten, gegentheiligen Ansicht in Betreff der Thymele des Theaters finden. — Jetzt könnte man auch auf die Frage kommen, ob nicht unter den mitgetheilten Zeugnissen über die Thymele eines oder das andere sich vielmehr auf die

dem mag dies Gerüst βῆμα genannt sein, auch der Name ᾠδεῖον [161]) empfiehlt sich zur Berücksichtigung. —

Eine wirklich erhaltene eigentliche Thymele des Theaters kann nicht nachgewiesen werden. Sie war ja, wie wir gesehen, aus Holz construirt. Dennoch hat man vermeint, Spuren von ihr aufgefunden zu haben. So, ein Mal, der Duca di Serradifalco [162]). Ja, Canina spricht sogar von verschiedenen dahin schlagenden Beobachtungen [163]). Wir wünschten, er hätte die Belege angeführt, denn es ist uns bei allem Nachsuchen nicht möglich gewesen, Etwas der Art aufzufinden, mit Ausnahme des vorher angeführten Falles und eines anderen, der bald erwähnt werden soll; und wir stehen auch keinen Augenblick an, mit der grössten Entschiedenheit zu behaupten, dass bei einem jeden etwaigen anderen Falle ebensowenig als bei

---

Thymele des Odeion, als auf die des Theaters beziehe, da ja das Odeion, auch das eigentliche, durch den Ausdruck θέατρον, theatrum, bezeichnet werden kann: doch glaube ich das nicht, selbst nicht von der Stelle des Isidor, S. 10, Anm. 27.

161) Alex. Aphrodis. in Aristot. Metaph. III (IV) p. 146 ex vers. Genesii: est odium pars quaedam theatri, quae nunc thymele, id est scena, nuncupatur. Ὠιδεῖον bedeutet Singplatz, und ist daher ein zum Wenigsten ebenso passender Name für das Gerüst in dem Odeion, als für das ganze Gebäude. Auch die Thymele des Theaters konnte ᾠδεῖον genannt werden. Wie nun der Name dieser auf die Bühne übergegangen ist, so kann auch der Name Odeion derselben von dem Gerüste her zu Theil geworden sein.

162) Le Antich. d. Sicil., Vol. I, p. 128, wo es vom Segestanischen Theater heisst: Nello spazio intermedio fra la scena e l'orchestra trovansi disposte simmetricamente a livello del terreno quattro pietre squadrate ove forse adattavasi il pulpito di legno, ed anche più vicino al centro dell' orchestra vedesene un altra che ha nel mezzo un forame quadrato ed indica probabilmente il sito del θυμέλη. Vgl. T. XI, F. 1, und Strack, T. VI, F. 6.

163) S. 466: da varie osservazioni fatte negli avanzi dei teatri Greci appare che in alcuni di essi lungo la fronte dell' orchestra, e sotto il muro del pulpito vi era una parte per poco elevata dal piano dell' orchestra, la quale precisamente offriva un tale luogo adatto per quegli attori, che non dovevano agire sulla scena, onde venissero veduti in miglior modo dagli astanti, che se fossero stati nella parte dell' orchestra piu prossima ai sedili; percui questo luogo si crede essere stato il timele, denominato forse con questo nome, perchè ivi si facevano sacrifizj, come si soleva praticare presso i Greci avanti di comminciar lo spettacolo u. s. w.

diesen beiden an Griechische Theater zu denken sei. Wie Serradifalco bei einem in Römischer Zeit so augenscheinlich umgebauten und veränderten Theater, wie das von Segesta ist, auch nur für einen Augenblick an dem Gedanken festhalten konnte, dass in dem einen Steinblock, welcher sich nach dem Centrum der Orchestra zu vor den in einer Reihe mehr nach der Stelle des Proskenion zu liegenden befindet, eine Spur der Griechischen Thymele zu erkennen sei, ist unbegreiflich. Und wie hätten wir sie uns zu denken, diese Thymele? Allerdings trugen jene vier Steinblöcke Balken und Bretter von Holz, die den Boden des Proskenion ausmachten; aber auch der einzelne, vor diesen vieren stehende Steinblock trug eine mit jener zusammenhängende, etwa von den beiden mittleren, hinter ihm sichtbaren Steinblöcken ausgehende Ueberlage aus Brettern, die einen Vorsprung des Proskenion bildete. Das wird ganz klar, wenn man nur einen Blick auf das Theater von Akrä [164]) wirft. Hier finden wir die aus Römischer Zeit stammenden Ueberbleibsel des Proskenion auffallend weit in den Halbkreis der Orchestra vorgeschoben. Die vordere Front zeigt, von zwei halbkreisförmigen Höhlungen umgeben, wie sich bei Römischen Theatern Aehnliches auch sonst an dieser Stelle findet, einen länglicht-viereckigen, auch aus Mauerwerk aufgeführten Vorsprung. Dieser erhielt bei Aufführungen unstreitig auch eine Bretterüberlage. Trügt der Augenschein nicht, so ist auch die Bühne auf dem oben [165]) erwähnten Wandgemälde mit den Stabträgern als mit einem Vorbau derselben Art versehen zu denken, welcher sehr passend gerade als Logeion dient.

Mehrere und darunter gewichtige Stimmen haben sich für die Ansicht ausgesprochen, dass das Griechische Theater ein in die Orchestra vorspringendes Logeion gehabt habe. Das wäre unnöthig und unmöglich gewesen, weil und so lange an der betreffenden Stelle sich die Thymele befand. Dagegen haben wir jenen von den Schriftstellern nie deutlich erwähnten Umstand so eben für das Römische Theater nachgewiesen. Hier hat er auch seinen guten Grund. Das Römische Theater brauchte die grosse Thymele des Griechischen nicht, weil in

164) Vgl. Serradifalco, Vol. IV, T. XXXII, F. 1; Strack, T. VI, F. 4.
165) S. 47, Anm. 129.

ihm nicht mehr tanzende Chöre auftraten wie in jenem, die, in Gemässheit alten Herkommens oder der Natur der Sache nach, weil sie von den Bühnenpersonen auch örtlich getrennt werden mussten, auf die Thymele zu stellen waren. Die Künstler, welchen sonst die Griechische Thymele als Bühne gedient hatte, hauptsächlich Musiker und Sänger, bedurften dieselbe theils nicht in solcher Grösse, theils konnten sie, da rücksichtlich ihrer kein Grund vorhanden war, zwei Bühnen neben einander bestehen zu lassen, dies vielmehr, wo die eine so gut wie unbenutzt blieb, etwas Seltsames war, auf das Proskenion verwiesen werden. Bedenkt man nun ausserdem, wie genehm es sein musste, bevorzugten Personen, wie in Rom den Senatoren, in der dem Logeion zunächst liegenden, von den auftretenden Künstlern nicht mehr in der früheren Weise in Anspruch genommenen Orchestra Sitzplätze anzuweisen, so liegt zu Tage, wie es kommen musste, dass die Thymele als eigenes Gerüst allmählig abkam. Dagegen scheint sie, dem Gesetze organischer Entwickelung gemäss, doch nicht ganz spurlos verschwunden zu sein, indem sie — wir wollen dahin gestellt sein lassen, ob überall oder nur in einzelnen Fällen [166] — als ein Vorbau des Proskenion, der aber mit diesem zusammenhing und ein Ganzes bildete, verblieb; ähnlich wie ihr Name, nachdem sie aufgehört hatte, ein selbstständiger Bau zu sein, doch nicht unterging, sondern auf das Proskenion oder Logeion übertragen wurde [167]. Auf diesen Vorbau konnten die Hauptschauspieler, konnten einzelne Musiker und Sänger hervortreten, und sich so dem Publikum näher stellen. Auch diente er dazu, dem Proskenion ohne allzugrosse Mühwaltung eine be-

166) Etwas sehr Aehnliches, aber doch nicht ganz Gleiches, findet sich bei einigen Proskenien Römischer Construction in Kleinasien, wie schon Stieglitz, Archäol. der Baukunst, II, S. 198 fl., bemerkt hat.

167) Vgl. Anm. 8, 35, 40, 83, 100. Hätte Sommerbrodt's auf S. XIII vorgetragene Ansicht über die Bedeutung des Ausdrucks *θυμέλη* im Römischen Theater: Quo quidem nomine primum insignita est scenae pars, in qua certabant tibicines, citharoedi, omnes denique, qui apud Graecos orchestram tenuerant, musici, auch nur die geringste Begründung in den für dieselbe angeführten Schriftstellen, so läge die Annahme nahe, dass zuvörderst jener Vorbau diesen Namen geführt haben möge.

deutendere Tiefe zu geben, wie dieselbe von Vitruvius für das Römische Theater verlangt wird. —

Wir schliessen mit dem Nachweis zwar nicht einer Griechischen Thymele, aber doch der deutlichen Spuren eines mit derselben zu vergleichenden Gerüstes in der Orchestra eines Griechisch-Römischen Theaters. In der Villa des päbstlichen Nuntius am Posilip hat man ein kleines Theater zu Tage gelegt [168]), einstmals ohne Zweifel Privattheater eines Römischen Grossen. Es ist ohne alle Ueberbleibsel eines Bühnengebäudes; die Bühne wurde sicherlich jedes Mal, wenn man ihrer benöthigt war, von Holz aufgeschlagen. Etwa von der Mitte der Orchestra aus zieht sich eine länglicht-viereckige Vertiefung nach der Stelle hin, wo man das Proskenion erwartet. Kurz vor dem Punkte, wo die Vertiefung aufhört, ungefähr an derselben Stelle, wo man die Vorderwand des Hyposkenion sucht, finden sich zu beiden Seiten je zwei Löcher in dem Erdboden. Dass in diese hölzerne Balken eingelassen wurden, um eine Bretterüberlage zu tragen, und zwar die, welche den Boden des Proskenion bildete, ist so gut als sicher. Aber auch jene oblonge Vertiefung kann nach unserer Meinung nur dazu gemacht sein, um mit einer Ueberlage von Brettern bedeckt zu werden. Wir haben ein mit besonderem Bezug auf die planipedes eingerichtetes Theater zu erkennen. Man verlangte einen zum Auftreten passenden Platz in der Orchestra, der doch über das Niveau des Erdbodens nicht eben erhaben war. Deshalb hat man sehr passend, wie wir glauben, den unterhöhlten Holzboden, welchen man sonst durch den Aufbau des Gerüstes nach oben hin herstellte, hier durch Aushöhlung des Erdbodens zu erzielen gesucht. Dass übrigens derselbe Platz auch zu anderen Aufführungen benutzt werden konnte, versteht sich von selbst. —

---

168) Vgl. Giunta al Comento Critico-Archeologico sul Frammento inedito di Fabio Giordiano intorno alle grotte del promontorio di Posilipo, Napoli, 1842, Kupfertafel, Fig. 2.

Nachschrift.

Indem ich auf S. 11, Z. 3, das Wort „zuerst" gebrauchte, dachte ich an die neuesten Zeiten. Zunächst vor G. Hermann hat Hirt nach der Stelle des Suidas einen „„Fussboden von Balkenwerk und Brettern, wie es für die Tänze des Chors nöthig war,"" in der Konistra angenommen (S. 101), so wie er, auf denselben Gewährsmann bauend, auch die Ansicht hat „„dass die Thymele, ein dem Bacchus geweihter Altar, wahrscheinlich in kleinerer Form, in der Mitte am Rande der Orchestra stand"" (S. 102). Die Stelle des Suidas aber hat schon Bulenger benutzt, De theatro ludisque scenicis, Tricassibus, MDCIII, p. 49 A. Hierauf bezieht sich Donaldson's (in Betreff der Thymele freilich ungenauer) Grundriss in den Antiq. of Athens, Vol. V, p. 33. Auch Boindin (Oeuvres, T. II, Paris, MDCCLIII, p. 310 fll.) berücksichtigt den Suidas, freilich in einer ganz eigenthümlichen Weise. Da die Boindin'sche Abhandlung, auf welche ich erst nach der Vollendung der vorstehenden Schrift aufmerksam ward, nicht leicht zugänglich, die hierher gehörende Stelle aber, so wenig dieselbe auch auf eindringlicher Quellenforschung beruht, doch ohne Zweifel in Betreff einzelner Punkte auf Schneider, Canina, Schlegel, von Einfluss gewesen ist, auch das über die Thymele Gesagte sich unserer Ansicht noch am meisten nähert, theilen wir das Hauptsächlichste derselben mit, um zugleich den leeren Raum zu füllen.

Chez les Romains, son terrain (es ist von der Orchestra die Rede) alloit un peu en talu, afin que ceux qui y étoient assis pussent voir le spectacle les uns par-dessus les autres; mais chez les Grecs, elle étoit de niveau, et avoit un plancher de bois, pour donner du ressort aux Danseurs. Et comme il y avoit de deux sortes de danses, qui s'exécutoient en différens

choeurs, et l'endroit où ils venoient exécuter leurs danses. *Μετὰ τὴν Ὀρχήστραν βωμός ἐστι, ὃς καλεῖται Θυμέλη.* Poll. (Suid.)

Enfin, la troisiéme étoit l'endroit où les Grecs plaçoient leur symphonie; et ils l'appelloient *ὑποσκήνιον*, parce qu'il étoit au pied du Théâtre principal, qu'ils nommoient en général la Scene.

Dann heisst es von der *θυμέλη*, du Théâtre particulier, où les choeurs venoient exécuter leurs danses:

Comme ces danses avoient quelque rapport au sujet qu'on représentoit, et tenoient pour ainsi dire le milieu entre les accompagnemens de la piéce, et l'action principale; j'ai crû que l'endroit ou elles s'exécutoient, devoit être située entre la Scene et l'Orchestre. Aussi est-ce l'idée que nous en donne Vitruve, il nous apprend que c'étoit un Théâtre moyen entre ces deux parties, plus élevé que l'Orchestre de cinq pieds, mais de cinq pieds plus bas que le *Προσκήνιον* (?). Il s'ensuit que le *θυμέλη* étoit fondé sur l' *ὑποσκήνιον*, et appuyé dans toute sa hauteur contre le *προσκήνιον*. S'il eût été ainsi isolé, il eût fallu nécessairement y monter de l'Orchestre, au lieu



poste ordinaire des
écuter leurs danses.
αι θυμέλη. Poll. (Suid.)
s Grecs plaçoient leur
, parce qu'il étoit au
t en général la Scene.
'héâtre particulier, où

pport au sujet qu'on
le milieu entre les
principale; j'ai crû
être située entre la
que nous en donne
'héâtre moyen entre
tre de cinq pieds,
γειον(?). Il s'ensuit
r. et appuyé dans



endroits de ce département; sçavoir, celles des mimes et celles des choeurs, et que d'ailleurs les Musiciens et les Joueurs d'instrumens y avoient aussi leurs places marquées; cette seconde partie du Théâtre Grec se subdivisoit en trois autres parties, dont la premiére et la plus considérable s'appelloit particuliérement l'orchestre, *Ὀρχήστρα.* C'etoit la partie affectée aux Mimes, aux Danseurs, et à tous les Acteurs subalternes qui jouoient dans les entr'actes, et la fin de la représentation. *Ὀρχήστρα τόπος ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἀφ' οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι.* Suid. La seconde s'appelloit *θυμέλη*, parce qu'elle étoit quarrée, et faite en forme d'autel. C'étoit le poste ordinaire des choeurs, et l'endroit où ils venoient exécuter leurs danses. *Μετὰ τὴν Ὀρχήστραν βωμός ἐστι, ὃς καλεῖται θυμέλη.* Poll. (Suid.)

Enfin, la troisiéme étoit l'endroit où les Grecs plaçoient leur symphonie; et ils l'appelloient *ὑποσκήνιον*, parce qu'il étoit au pied du Théâtre principal, qu'ils nommoient en général la Scene.

Dann heisst es von der *θυμέλη*, du Théâtre particulier, où les choeurs venoient exécuter leurs danses:

Comme ces danses avoient quelque rapport au sujet qu'on représentoit, et tenoient pour ainsi dire le milieu entre les accompagnemens de la piéce, et l'action principale; j'ai crû que l'endroit ou elles s'exécutoient, devoit être située entre la Scene et l'Orchestre. Aussi est-ce l'idée que nous en donne Vitruve, il nous apprend que c'étoit un Théâtre moyen entre ces deux parties, plus élevé que l'Orchestre de cinq pieds, mais de cinq pieds plus bas que le *Προσκήνιον* (?). Il s'ensuit que le *θυμέλη* étoit fondé sur l' *ὑποσκήνιον*, et appuyé dans toute sa hauteur contre le *προσκήνιον*. S'il eût été ainsi isolé, il eût fallu nécessairement y monter de l'Orchestre, au lieu qu'on y descendoit constamment du *προσκήνιον* (!). Il est donc certain que c'étoit une partie subordonnée à la scene, dont l'étendue varioit suivant la grandeur des Théâtres, mais qui n'ayant que le tiers de la largeur de l'Orchestre, n'occupoit que le milieu de l' *ὑποσκήνιον*, et en laissoit les deux autres parties libres aux Musiciens.

Druck von E. A. Huth in Göttingen.